Уилсон Энгус

Вступительная статья «Мир Чарльза Диккенса» Энгуса Уилсона и его место в английской диккенсиане наших дней

Столетие со дня смерти Диккенса отмечалось в 1970 году во всех странах цивилизованного мира. Всемирный Совет Мира объявил 1970 год «годом Диккенса» — великого писателя, великого гражданина и великого гуманиста. На родине писателя его юбилей прошел, не в пример предыдущим[1], с большой торжественностью, даже пышностью и размахом. Дж. Пирсон — один из видных английских литературоведов — верно заметил в начале 60-х годов, что история различных восприятий Диккенса — это история меняющихся литературных вкусов и воззрений в миниатюре[2]. Эту мысль следует несколько развить: «The Great Commoner of English Letters» — великий народный писатель Англии, — как его назвал в некрологе Джералд Бланшар[3], по-разному воспринимался в разные периоды столетия, прошедшего после его смерти, и перемены литературных вкусов, о которых говорит Пирсон, совпадали с переменами в социально-политическом климате как на Британских островах, так отчасти и за их пределами.

Феноменально популярный при жизни — слава пришла к Диккенсу рано и не покидала его до последнего часа, — Неподражаемый[4] уже к концу века начал вызывать скептические улыбки и быстро терять свою читательскую аудиторию. На рубеже веков, когда восходила звезда О. Уайльда и декадентов, английские литературоведы перестали о нем писать. Вопреки всему, что о нем говорили Б. Шоу и Честертон, автор «Лавки древностей» и «Рождественских повестей» решительно «вышел из моды», как и должен был в ту пору «выйти из моды» писатель-гражданин, всю жизнь боровшийся средствами литературы за достижение своих высоких общественных идеалов. «Большие» романы 50-х годов — высшее свершение писателя — были удобно забыты, о Диккенсе говорили как «о писателе для детей». Еще менее приемлем Диккенс стал к середине 10-х годов XX века, когда литературные вкусы чеканились в салонах Блумсбери и на книгах Вирджинии Вулф. «Потерянному поколению» с его тягой к эскейпизму он был так же, в сущности, бесконечно далек. Поворот назад начался много позже, в первое десятилетие после второй мировой войны. С этих пор, почти с каждым годом набирая силу, поднялся прилив. В 50-х годах началась новая эра популярности Неподражаемого, притом как у широкого читателя, так и в кругах литературной интеллигенции. Апогея она достигла в следующем десятилетии — в преддверии юбилея. Это была, впрочем, популярность нового Диккенса, Диккенса переосмысленного или (что, может быть, точнее) Диккенса впервые по-настоящему и до конца осмысленного.

---

[1] В 1912 году отмечалось столетие, а в 1962 году стопятидесятилетие со дня рождения Диккенса.

[2] «Dickens and the XX-th Gentury» ed. by J. Gross & J. Pearson, Toronto Univ. Press. 1968, p. XXI (книга вышла в 1968 году вторым изданием).

[3] Jerrold Blanchard. Ch. Dickens. In Memoriam, «Gentleman’s Magasine», July 1870.

[4] The Inimitable *(англ.)* — неподражаемый. Так часто называл Диккенса его ближайший друг, литератор Форстер, и прозвище это прочно закрепилось за Писателем в широчайших кругах современного ему общества.

Большую роль в этом новом осмыслении сыграли вдумчивые английские исследователи как творчества, так и личности «великого викторианца». Ушел в прошлое выдуманный современниками сусальный «дед-мороз» (Santa Claus), человек, окруженный ореолом добродетели и благонравия, остался — и теперь уже на века — человек со всеми присущими ему слабостями и противоречиями и писатель, которого англичане сегодня все чаще сравнивают по значению с самим Шекспиром.

60-е годы нашего века по праву можно рассматривать как время второго рождения Диккенса на его родине. Недаром в академических кругах заговорили сегодня шутя о «Dickens Industry» — «диккенсовской промышленности». Одна за другой начали в эти годы выходить книги, статьи, научные антологии. С небывалой интенсивностью возобновилась работа текстологов, собирателей ранее не изданных материалов о Диккенсе, сочинений самого Диккенса. По всей Великобритании ощутимо оживился интерес к его наследию. Направление, по которому пошло переосмысление «диккенсовского канона»[5], вполне прослеживается в лучших работах английских диккенсоведов, написанных в период от 1963–1964 по 1970–1971 годы. Это работы Э. Джонсона и К. Тиллотсон, Б. Харди и Дж. Харвея, Ф. Коллинса и Дж. Гросса, Д. Пирсона и А. Дайсона и многих других.

На основании новых суждений о сущности его искусства — искусства большого художника-реалиста, владевшего разнообразнейшими средствами отражения жизни и воплощения характеров, тончайшими оттенками языка и стиля, — родился новый интерес к Диккенсу ищущей и мятежной молодежи, и в частности студенчества.

В 60-х годах начали активно переиздаваться отдельные книги Диккенса, внимательно просмотренные крупнейшими текстологами. Их сопровождал тщательный комментарий в статьях видных диккенсоведов. В середине десятилетия появился первый том нового предпринятого М. Хаус и Гр. Стори четырнадцатитомного собрания писем Диккенса. В 1968 году Х. Стоун опубликовал двухтомное издание ранее не собранных сочинений, печатавшихся в его журналах «Домашнее чтение» и «Круглый год».

В 1966–1971 гг. одна за другой публиковались содержательные монографии и научные антологии, посвященные жизни и творчеству Диккенса. Они открывают новый этап в деле серьезного изучения искусства классика английского реализма, лишенный парадности и идеализации, оставшихся в наследство от XIX века. На гребне этой волны выдающихся английских работ, созданных авторами различных направлений научной мысли, как левой ориентации (Э. Джонсон или А. Кеттл), так и консервативных взглядов (Ф. Ливис), в юбилейный год вышла книга известного английского прозаика и ученого-литературоведа Энгуса Уилсона «Мир Чарльза Диккенса».

Отличие этой работы от всех других, выпущенных за последнее десятилетие, не только в том, что она сочетает в себе глубоко продуманный психологический портрет Диккенса с богато документированной монографией о его жизни и творчестве. Особенность книги Э. Уилсона в том, что это, как верно определили англичане, высказывание «мастера современного романа о величайшем из английских романистов прошлого».

В антологии статей под заголовком «Диккенс 1970: Столетие», вышедшей под редакцией Майкла Слейтера в том же году, что и «Мир Чарльза Диккенса», есть ряд работ, написанных крупными современными прозаиками, но масштаб их иной, чем масштаб труда Уилсона. Эссе Чарльза Сноу, Реймонда Уильямса, Памелы Хэнсфорд Джонсон и других видных романистов написаны с большим мастерством и на высоком эмоциональном пафосе, но они не претендуют каждое в отдельности на тот универсальный охват, ту концептуальную глубину, которые характеризуют работу Уилсона.

В нашей стране Энгуса Уилсона (род. в 1913 г.), поставленного отечественной критикой в первые ряды современных прозаиков, знают еще мало и только те, кто читает

---

[5] Так англичане называют романы Диккенса, которые наиболее широко известны, в отличие от его журнальных публикаций.

по-английски. Автор шести романов — «Цикута» (1952), «Англосаксонские позы» (1956), «Средний возраст миссис Элиот» (1958), «Старики в зоопарке» (1961), «Поздний зов» (1964) и «Как по волшебству» (1973), Энгус Уилсон в 1967 году опубликовал наиболее значительное из своих произведений «Ничего смешного» («No laughing matter»). Это эпический роман, рисующий не только распад одной английской буржуазной семьи. Четыре поколения семьи Мэтьюз становятся свидетелями того, как рушится великая империя, а некоторые из них принимают участие в событиях, превращающих Англию в страну «второго сорта». И каждый из главных действующих лиц, принадлежащих к деградирующему джентри, обнаруживает в себе грехи предков. Хотя Уилсон очень зло издевается над безвозвратно ушедшим миром прошлого, этот мир чем-то и близок автору. В жизни своих современников он не видит «ничего смешного», скорее, трагическое. Ни одному из действующих лиц эпопеи так и не удается преодолеть «ценности прошлого», как бы они над ними ни издевались и от них ни пытались отталкиваться. А в результате все глубоко одиноки, и в них царит та же пустота, которую они видят вокруг себя и ощущают впереди. Роман «Ничего смешного» помогает понять причину обращения Уилсона через Диккенса — своего признанного учителя — к миру викторианства, желание глубже понять моральные нормативы общества, ушедшего в небытие.

Уже в течение ряда лет Э. Уилсон совмещает взыскательный труд писателя с нелегким трудом преподавателя высшей школы. Занять должность профессора Нориджского университета (Норфолк) его побудили разные причины. С одной стороны, острый интерес к литературе и неумение писать роман за романом, как делают многие из его английских собратьев по перу. Говоря о своем отношении к творчеству, Э. Уилсон подчеркивает, что каждая книга для него — не просто событие, а событие, уносящее много сил и душевной энергии. «Я не могу писать часто и торопливо», — говорит он в беседах с друзьями. С другой стороны, решение работать в одном из новых университетов Англии могло быть продиктовано и экономическими причинами. Неуверенность в завтрашнем дне, желание сохранить независимость и писать не спеша и не подчиняя свое перо коммерческим законам книжного рынка, конечно сыграли немалую роль в решении связать себя службой.

Рождению замысла книги о Диккенсе способствовали, видимо, тоже разные причины. Уилсон давно думает о Диккенсе и пишет о нем. Говоря о своем отношении к Неподражаемому, он в ряде статей указывал на то, что ежегодно перечитывает весь «диккенсовский канон». Так ли это и в какой мере это гипербола — не столь существенно. Важнее другое: «Писатель для всех времен», как Уилсон назвал Диккенса, перефразируя заголовок пьесы Р. Болта «Человек для всех времен» («A Man for all Seasons»), был и остается для автора «Англосаксонских поз» и «Ничего смешного» крупнейшим и наиболее значительным классиком отечественной литературы.

«Мир Чарльза Диккенса» — работа, где каждая строка говорит об огромной осведомленности ее автора, о тщательном изучении всех новейших материалов, понадобившихся Уилсону для наиболее объективного освоения сложного и противоречивого пути и сложной и противоречивой личности Ч. Диккенса. Очевидно и прекрасное знакомство с его творческим наследием. Уилсон действительно знает каждую строчку в романах своего учителя, а в данном случае той «натуры», с которой он пишет портрет.

Есть работы более профессиональные в анализе стиля и метода Диккенса, композиции его романов и решения в них характеров. Есть даже более тщательные биографические исследования: достаточно вспомнить двухтомный труд Эдгара Джонсона «Ч. Диккенс. Его трагедия и торжество», становящийся классикой [6]. Но Уилсон и не стремился к академической полноте. Его задачей было добиться полноты видения целого, порой ценой менее существенных, на его взгляд, деталей. Его целью было по-писательски воспроизвести

---

[6] В русском переводе вышла также в 1963 году биографическая работа Хескета Пирсона «Диккенс» (М., «Молодая гвардия»), построенная на основе новых материалов.

облик Диккенса, притом не в статике, а в динамике, и этой цели им подчинялось все остальное. Отсюда неравнозначность отдельных частей — большие акценты на одних и меньшие на других книгах, большая яркость освещения одних страниц жизни писателя и меньшая других.

Можно соглашаться и не соглашаться с оценками, которые Уилсон дает тем или другим романам Диккенса, но трудно спорить с его трактовкой в целом: правильно оценить книгу можно, лишь верно поняв то, чего в данном случае добивался ее автор.

«Мир Чарльза Диккенса» не учебное пособие. Читая эту книгу, невозможно забыть, что пишет романист и что, как бы точны и проверены ни были факты, Диккенс выступает в ней «главным героем», а не объектом научного исследования.

Может быть, именно в силу специфики писательского подхода автора напрашивается раздельный разговор о биографической части его работы и интерпретации им романов Диккенса. Если, воссоздавая жизненный путь Диккенса, Уилсон, часто опирается и на документы, и на интуицию художника, то в разборе романов эта интуиция нередко ведет к субъективизму и спорности оценок и суждений.

Всегда интересные и свежие, наблюдения Уилсона в большинстве случаев фрагментарны: разбирая романы, он не стремится ни к полноте, ни к последовательности и отмечает лишь то, что вписывается в его задачу, то есть необходимо для портрета «героя» на том или другом этапе его жизненного пути или, если угодно, «житейского воспитания». Отсюда же, может быть, и преувеличенный интерес к прототипам, хотя этот интерес и присущ до сих пор большинству английских исследователей.

Итак, не будем пока касаться вопроса об интерпретации романов. Каков же Чарльз Диккенс и его мир, воспроизводимые Энгусом Уилсоном? Заметим, что слово мир (world), вынесенное в заголовок, явно имеет несколько значений: это и внутренний мир писателя, и мир викторианской Англии, в котором он жил и писал, и мир его образов. Наибольшая заслуга Уилсона в воспроизведении сложнейшей диалектической связи внутреннего мира Диккенса, человека и писателя (многое в нем было еще спрятано от глаз современников) и мира внешнего, против которого Диккенс восставал, будучи в то же время неразрывно с ним связан. Мастер психологического портрета, Уилсон с блеском показал формирование характера, вкусов, мировосприятия будущего художника с первых шагов его жизни. Он не ограничился констатацией разительных противоречий, уживающихся в Диккенсе, а тонко и в то же время с беспощадной правдивостью показал их возникновение и развитие. Он передал динамику развития характера своего героя и проник в самое существо тех перемен, которые в ходе лет в этом характере происходили.

Английская критика не без основания подчеркнула, что пониманию Диккенса в данном случае способствовала близость двух индивидуальностей: Диккенс очень рано стал для Энгуса Уилсона маяком, освещающим его собственный путь по дорогам литературы. Но не только маяком: его творчество было для Уилсона возможностью проецировать в прошлое тревоги и сомнения, одолевающие интеллектуалов современного Запада, владеющие и самим Уилсоном.

В редакционной аннотации к книге говорится: «Викторианская эра была предшественницей нашего века мучительного душевного разлада… Внешне самоуверенные, полные оптимизма и жизнерадостности, стойкие в своих этических нормативах, почти все викторианские художники испытывали в то же время глубочайшую скрытую тревогу и чувство вины… И пожалуй, никто не выразил противоречия своей эпохи с такой полнотой, как… Ч. Диккенс». В глубоком и убеждающем труде Энгуса Уилсона — говорится дальше — прослежен путь Диккенса: «Он (Уилсон) показывает житейский путь писателя, показывает и преследовавшие его идеи (obsessions), наложившие отпечаток на его творчество. Может быть, то, что получилось, так убедительно именно потому, что Диккенс всегда очень сильно влиял на пишущего его портрет…»

Немалая часть английских критиков испытала ощутимое влияние фрейдистской трактовки Диккенса, и в частности влияние работы известного на Западе американского

ученого Эдмунда Уилсона «Диккенс и два Скруджа». Другие ее решительно отвергали, воспринимая как необоснованную и надуманную. Так, А. Дайсон назвал рассуждения американского критика о «преступных комплексах» Диккенса и владевшем им якобы всю жизнь желании убить своего отца «непростительной чепухой».

По мнению Джона Гросса, автора одной из рецензий на «Мир Чарльза Диккенса»[7]. Уилсон «отдал дань обеим точкам зрения». Вряд ли это так. Хотя Энгус Уилсон, как и большинство его английских собратьев по перу, не свободен от влияния идей Фрейда[8], едва ли они определили в данном случае трактовку личности Диккенса. Более того, первые главы книги Энгуса Уилсона, в сущности, содержат прямое опровержение теорий Эдмунда Уилсона. Утверждение автора «двух Скруджей», на основе которого строится фрейдистская интерпретация «криминальных комплексов», якобы владевших Диккенсом, объективно опровергается рассказом Э. Уилсона об отношении мальчика Диккенса к родителям и в детстве и на протяжении последующих лет. Главы «Детство» и «Юность» показывают теплую симпатию подростка к незадачливому отцу и совершенно несправедливую, но непреодолимую антипатию к матери, которую маленький Чарльз никогда не мог простить, считая виновницей своего унижения. Речь идет о кратковременной работе впечатлительного и слабого подростка на производстве ваксы, куда он был отдан по инициативе миссис Диккенс в момент тяжелых испытаний семьи и заключения ее главы в долговую тюрьму.

Одна из наиболее эмоционально напряженных глав книги — первая («Детство») — рисует нервного, болезненно восприимчивого мальчика, охваченного разнообразными страхами и галлюцинациями. Игнорируя фрейдистские домыслы Эдмунда Уилсона о ненависти Чарльза к отцу, автор как бы соглашается с ним в одном: он рисует мальчика, одолеваемого неврозами и преследующими его страхами. Автор обнаруживает такие стороны в его характере, которые впоследствии разовьются и обусловят приступы безудержного гнева и непреодолимой депрессии, зачастую владевшие писателем как в молодости, так и в особенности в зрелые годы.

Впоследствии, утверждает Уилсон, «своей железной волей» Диккенс «держал… безумца в повиновении», но эта «сумасшедшинка» для него неопровержимый факт. Показывая возникновение неврозов ребенка, Уилсон описывает ужас маленького Чарльза при виде замаскированных лиц. В его вопле «Ой, маска!» звучал непреодолимый ужас ребенка, подверженного фантазиям, даже навязчивым мыслям.

Труднее согласиться с Уилсоном, когда он объясняет ужас мальчика при виде любой маски страхом перед неотвратимой и непонятной тайной смерти. «И не проистекал ли его страх из интуитивного ребяческого понимания природы смерти?» — вопрошает автор, но, естественно, оставляет вопрос без ответа.

Воспроизведение и воссоздание внутреннего мира Диккенса в ранние годы жизни для Уилсона весьма существенно, и он недаром задерживается на нем довольно долго. В соответствии с данными современной науки Уилсон убеждает читателя в том, насколько важны были детские впечатления и детский опыт будущего писателя. Именно в первые годы жизни закладывался фундамент этой далеко не однозначной личности и даже его мировосприятия. И как бы много последующие годы ни начертали в его сознании, какой бы отпечаток они на нем ни оставили, основа была заложена вначале, когда мальчик рос нервным, чрезмерно впечатлительным и замкнутым, притом в мире собственных фантазий, в который он не пускал никого. Во внутреннем облике Диккенса-подростка Уилсон искал объяснения того факта, что интуиция превалировала в его творчестве над рациональным

[7] John Gross. Tale of Two Dickenses, «The Observer Rev.», 24 May 1970. Заметим, что заголовок рецензии подчеркивает приведенную мысль.

[8] Достаточно вспомнить трактовку образов Флоры Финчинг и Артура Кленнэма, которая дается критиком при разборе романа «Крошка Доррит».

началом. Он испытывал «болезненную душевную напряженность», и это напряжение не покидает его потом никогда, даже в те годы, когда для всех окружающих он становится воплощением удачи и благополучия. Не лишено интереса то объяснение, которое Уилсон находит глубоко противоречивым общественным взглядам Диккенса, сложившимся как будто много позднее, но берущим начало опять-таки в раннем детстве. Как бы глубока и искрения ни была всю жизнь забота Диккенса о положении народа (т. е. бедняка в его терминологии) и то гневное обличение, с которым он обрушивается на его угнетателей, в Диккенсе все же всегда жило непреодолимое (и, возможно, неосознаваемое) чувство снобизма. И Уилсон находит ему объяснение в тщательно оберегавшейся «тайне» семьи Диккенсов, ее претензиях на «джентилити» (т. е. благородство происхождения), не имевших, впрочем, никакого реального основания.

Уилсон ищет в раннем периоде жизни писателя причины возникновения различных образов, созданных им позднее. Они рождались, по мнению Уилсона, из переосмысленных впоследствии воспоминаний о людях и их поступках, а также многих впечатлений, запавших глубоко в подсознание художника.

Среди впечатлений ранних лет — на этот раз уже юности, а не детства своего героя — Уилсон выделяет увлечение писателя Марией Биднелл, девушкой, обманувшей и глубоко разочаровавшей его в самой возможности подлинного чувства. Факт этот широко известен, но Уилсон придает ему большое значение. Он убежден в том, что психологическим прототипом всех женских образов в романах Диккенса до самого конца 50-х годов (когда он встретился с Эллен Тернан) становится с тех пор именно Мария. Отсюда его «голубые» героини, пустые, слабовольные, способные либо на предательство, либо на паразитирование, но совершенно лишенные индивидуальности.

Можно соглашаться или не соглашаться с догадкой Уилсона, но одно очевидно — женские характеры Диккенсу действительно никогда не удавались и все его героини от Роз Мэйли до Люси Манетт сохраняли одни и те же черты и свойства.

Одна из наиболее ярких и написанных по-художнически страниц портрета — изображение реакции Диккенса на внезапно пришедшую к нему славу. Успех одурманивает его своей внезапностью, заставляет менять курс всей жизни, опрокидывает привычный мир.

Страстное желание учиться и невозможность осуществить эту мечту и возникающие в этой связи не видные глазу людскому мучительные переживания… Существование скромного парламентского репортера и стенографа, для которого даже семейство его тестя — литератора Хогарта — кажется в ту пору принадлежащим к элите… И внезапно на Диккенса с оглушительной силой обрушивается слава. Двери, казалось наглухо закрытые перед ним, открываются: Молодой Боз становится после «Записок Пиквикского клуба» самым знаменитым писателем Великобритании. Опять общеизвестные факты? Бесспорно. Но Уилсон смотрит на них по-другому, стараясь опять-таки изнутри понять, как этот каскад удачи отражается на неустойчивой психике молодого человека. Неуверенный в себе, может быть даже страдающий комплексом неполноценности (правда, автор не употребляет этот термин), его герой в то же время убеждает себя в том, что он действительно неподражаем (а может быть, и непревзойден), что ему предстоят великие дела и молодой Диккенс их обязательно должен свершить. Укрепляется вера в свою «миссию», вдохновляющую его рождественские повести.

Став знаменитым писателем, к каждому слову которого прислушиваются тысячи людей, он ощущает в себе гигантские силы и намерен их направить на благо людей — прежде всего людей страдающих и обездоленных.

Перелом, наступающий в жизни (и психике) молодого писателя на рубеже 40-х годов — ему еще нет и тридцати, — превосходно объясняет его поведение в Америке и те претензии, которые шокируют американцев не меньше, чем их общественная система шокирует молодого радикала. Уилсон метко замечает, что во время поездки его героя за океан встречаются и сталкиваются две силы — и получается короткое замыкание.

Даже мелкие и как будто «прозаические» детали не кажутся в книге лишними.

Напротив, они приближают героя к читающему историю его бурной, кипучей, деятельной, но далеко не столь счастливой жизни. Растет семья — Кэт производит на свет одного ребенка за другим, все более замыкаясь в сонной апатии. Ее оглушает шум славы Чарльза и динамизм его энергии. Растут литературные связи — Диккенс уже в центре литературной жизни столицы, среди его новых друзей знаменитые актеры, писатели, художники. Он должен поддерживать блистательный фасад благополучия и процветания. Свойственная ему тяга к обеспеченности и жизни на широкую ногу толкает его ко все более интенсивной деятельности в еще более безумном ритме. Гениальный писатель и преуспевший сын мелкого служащего вступают в нем в спор и не всегда легко находят возможность найти общий язык. Отсюда «прозаическое» объяснение многих поступков Неподражаемого уже в конце 30-х и начале 40-х годов: споры с издателями (еще до поездки в Америку) по поводу «Барнеби Раджа», введение американского эпизода в роман «Мартин Чеззлвит» — на ходу, для повышения тиражей и циркуляции романа, работа не переводя дыхания. И вскоре потребность бежать без оглядки, двигаться, менять обстановку, видеть новые страны, новых людей.

Объяснение происходящего опущено автором в подтекст, но перед нами встает молодой еще Диккенс совсем не таким, каким его видят современники, — удачливым, счастливым баловнем фортуны. Передается его незащищенность и уязвимость, его положение человека, которому некогда вздохнуть, человека, живущего уже «с основного капитала». Уилсон, правда, подчеркивает, что Диккенс находит время и для кипучей работы, и для кипучих развлечений, имея в виду прежде всего страсть писателя к домашним спектаклям, которая с годами растет, но мы видим и посещающие его периоды депрессии, и первые приступы безудержного гнева, и истерики в быту.

В то время как с каждым годом Диккенс-романист становится все больше живой легендой, человеком-мифом, книги которого так или иначе (порой в устном предании) входят в каждый дом, в собственном доме его все меньше покоя. Деловитая свояченица Джорджина держит в руках весь этот шумный бедлам с растущими детьми и многочисленными слугами, но сам Диккенс мечется как безумный, ища нового и нового применения своему безудержному гению. Италия, Швейцария, Париж… Неподражаемый уже не привязан, как бывало, к Лондону, все чаще бежит из него, спасаясь подчас от самого себя.

Мир образов, которые вынашиваются в сознании, а чаще выходят из памяти Диккенса, сцепляя прошлое с настоящим, вчерашний день его опыта с днем сегодняшним, — это вся викторианская Англия, все общество его времени. И изобразить это общество — его осознанная цель. Энгус Уилсон, переставая здесь говорить от имени художника и беря на себя функции исследователя, верно и точно фиксирует движение, происходящее в мире характеров, созданных Диккенсом. Вначале это по преимуществу люди из средних классов. Аристократы (опять-таки вначале) всего лишь лубочная карикатура. Низы викторианского общества — это по преимуществу деклассированная беднота или слуги, наконец преступный мир. Здесь долговая тюрьма, обитателем которой не раз был его отец; она тоже оставила свой неизгладимый отпечаток: Диккенс испытывает ужас перед темным миром, живущим за пределами благовоспитанного общества, и в то же время желание проникнуть в его психологию; он ощущает неотвязный интерес к этому странному, мерзкому преступному люду, погребенному под ледяным покровом в глубинах общества.

В этом мире образов раннего Диккенса еще нет рабочего класса, того рабочего, который уже властно заявил 9 себе в чартистских сражениях. Ни Сэм Уэллер, ни Кит Набблз или Маркиза, ни, конечно же, Тоби Век не имеют отношения к этому классу, вставшему уже по ту сторону баррикады. Если он и появится в романах Диккенса, то лишь позже (в «Тяжелых временах» 1854), но даже тогда не определяя диккенсовский тип «бедняка» и «обездоленного». Уилсон это превосходно понял и даже подчеркнул, хотя многократно подчеркивал и другое — народолюбие и демократические симпатии своего «героя». Диккенс разделяет многие мелкобуржуазные предрассудки своего класса, замечает Уилсон в пятой

главе своей книги, но тут же говорит о теплоте и искренности диккенсовского народолюбия. С большим тактом и мастерством аналитика (здесь опять литературовед-исследователь на время теснит художника) разобраны причины сложных противоречий во взглядах писателя, которые писавшими о нем зачастую грубо упрощались.

Далеко не всем литературоведам удавалось раскрыть то, что видит и показывает Энгус Уилсон. Он показывает, как смолоду в его герое спорят непритворный демократизм и страстное желание своим искусством смягчить страдания бедняков, страшную социальную трагедию, которая разыгрывалась в 30-х и 40-х годах на его глазах, и охранительные тенденции, в большой мере порожденные страхом перед чартизмом, который Диккенс не хотел, не мог принять.

Принципиально признавая неизбежность революционного насилия, Диккенс решительно осудил его, когда подошел к изображению террора и якобинизма времен Французской революции 1789–1794 годов. В основе этого и многих других колебаний и противоречий Диккенса, которые автор работы видит и показывает, он ищет не менявшееся, в сущности, никогда убеждение Диккенса, что социальную проблему должны решать «образованные люди», то есть в конечном счете имущие классы.

Досадно мало сказав о воздействии на молодого Диккенса «философских радикалов» и тех лидеров буржуазной демократии, речи которых он записывал и комментировал в качестве парламентского репортера (эта страница жизни Диккенса в книге как-то стерта и лишь бегло намечена), Уилсон превосходно показывает, что именно должно было оттолкнуть писателя от чартизма и в особенности от сторонников «физической силы». Диккенс ненавидел порядки, царившие в Англии, верно замечает Уилсон, но не мог принять точку зрения революционеров, ибо всю жизнь боялся анархии и испытывал отвращение ко всяким нарушениям общественного порядка. Замечание это убеждает, если вспомнить картины, написанные в романах «Барнеби Радж» и «Повесть о двух городах». Во второй главе Уилсон замечает: «К 1860 году, ко времени написания „Больших надежд“, он уже презирал благородное сословие так сильно и глубоко, что большего не мог потребовать от него любой враг существующего порядка». Противоречия во взглядах и общественных реакциях Диккенса, как и склонность пира тел я к порядку, Э. Уилсон объясняет воспитанием, полученным им в семье, мелкобуржуазной не только по общественному положению, но и по взглядам. Нет оснований спорить и с ходом этих рассуждений и с их выводом: «Диккенс был выходцем из мелкобуржуазной семьи и родился меньше чем через два десятилетия после якобинского террора, поэтому трудно ждать, чтобы он поддерживал народное движение; понятнее его страх перед актами насилия. И однако, на протяжении всей жизни, а особенно в „Повести о двух городах“, как бы ни осуждал Диккенс массовое насилие, он неизменно подчеркивал, что французская аристократия пожинала то, что посеяла».

В своей рецензии на книгу Уилсона Джон Гросс подчеркивает тенденцию автора к преувеличению религиозности Диккенса. Едва ли она столь сильна. Кстати, Гросс не пытается поглубже вдуматься в ее характер. А вместе с тем на этом пути его ожидали бы многие находки, сделанные за последние годы английским литературоведением, и в частности тем же Гроссом в его толковании образа Картона в «Повести о двух городах» и опровержении христианской темы «воскресения и жизни» в этом романе.

Заслуживает внимания пятая глава книги, ярко, выпукло и эмоционально рисующая перелом, наступивший в жизни и творчестве Диккенса в 50-е годы. Уилсон не устанавливает периодизации творчества Диккенса, что делают сегодня почти все пишущие о нем английские литературоведы. Но это и не удивительно, принимая во внимание особенности авторского замысла. Уже говорилось о том, насколько этот замысел далек от тех, что положены в основу академических исследований. Для Уилсона в жизни Диккенса есть один кардинальный перелом, и он наступает в середине 50-х годов, хотя и готовится долго и постепенно. С волнением рассказывает Уилсон о той тревоге и неудовлетворенности, которые нарастают у его героя, о постоянном напряжении, грозящем катастрофой.

«Железная воля» еще сдерживает «безумца», но все чаще заметны симптомы внутренних конфликтов.

Уилсон ведет глубинный поиск, стремясь обнаружить причины неудовлетворенности, которую испытывает человек, достигший всемирной славы и находящийся в расцвете сил. «Дэвид Копперфилд», «Крошка Доррит» — лучшие, наиболее зрелые его романы — написаны именно в эту пору, и искусство писателя достигает полной зрелости. Уилсон понимает, что сегодняшняя Англия ценит именно этого Диккенса, создавшего произведения еще небывалой у него художественной силы.

Но в то же время рушится семья, в которой Диккенс давно ощущал себя одиноким, и писатель, всю жизнь охранявший свой престиж у современников, нередко даже ценой компромиссов, бросает им очень рискованный вызов, пойдя в 1857 году на разрыв с женой и напечатав объяснение своего поступка в журнале «Круглый год». Трагическую иронию его положения автор видит и подчеркивает в главе «Англия, дом и красота».

Уилсон здесь идет дальше того, что писали перед ним многие. «Уже в 1855 году, — утверждает он, — брак стал для него настолько же тягостен, насколько и все остальное в жизни». Со страниц книги встает тот самый призрак возможного безумия, который писатель всю жизнь подавлял в себе «железной волей». Недаром его дочь Кэйти писала об отце в эти годы: «Он вел себя в те дни так, словно у него помутился рассудок…»

Впрочем, Уилсон и не думает приписывать все происходящее с Диккенсом только одной семейной катастрофе. Увлечение молодой актрисой Эллен Тернан? Да, конечно. Уилсон учитывает и его влияние на ход событий, говорит о нем, однако приведенная выше оценка ситуации свидетельствует о том, что как психолог он еще многое видит: многообразие причин и следствий.

В 50-х годах, в дни Крымской кампании, Диккенс склонен переоценивать трагизм положения в Британии и все чаще и больше (в своих письмах к друзьям) говорит об угрозе революционных потрясений. Недовольство положением на родине, наглостью ее бюрократии, безразличием верхов общества к нуждам народа толкает его на вылазки в Париж. Эти вылазки Уилсон метко называет бегством от «подснепизма», самодовольства разбогатевшего мещанина. Он совершает их то один, то со своим молодым другом Уилки Коллинзом, стимулирующим в нем молодость, а в 60-х годах с Эллен Тернан. Но «вылазки» эти не помогают. Необходимость прятать от людей тайну своей «нелегальной связи», отношение к нему Эллен, никогда по-настоящему Диккенса не любившей, — все это показано Уилсоном без привычного смягчения красок, с тактом и без нажима. И тут же другая сторона этой новой — и последней — страницы житейского воспитания его героя: растущая тревога за будущее детей, толкнувшая писателя на выступления с чтением своих произведений, выступления, принесшие ему огромные деньги. Прогрессирующая болезнь сердца и непомерная нагрузка на нервы. Уилсон и здесь находит верную интонацию в передаче положения Диккенса: его чтения — это источник дохода и своеобразный наркотик, без которого он уже не может обойтись. В 60-е годы он творит все меньше, выступает все чаще и больше. Великий писатель вступает в состязание с великим актером, а силы человека этого соревнования не выдерживают.

Как ни странно, последняя глава в книге, рассказывающая о «последней главе» жизни Диккенса, несколько разочаровывает. Вспоминается статья диккенсоведа Ф. Коллинза о последних днях Диккенса[9]. По сравнению с нею заключительная глава «Мирр. Чарльза Диккенса» кажется вялой и невыразительной. Не потому ли она не удалось крупному прозаику, что все существенное уже было им сказано в предыдущей — пятой — главе его работы?

Год за годом, этап за этапом прослеживая жизненный путь Диккенса, развитие человека и развитие художника, Энгус Уилсон останавливается на всех произведениях

---

[9] Ph. Collins. Dickens in 1870, «Times Literary Supplement», 4 June 1970, p. 665.

«диккенсовского канона», но уделяет каждому из них в одних случаях больше, в других меньше внимания. Его не заботят пропорции, которые всегда существенны для литературоведа-исследователя, подход его эмоционален и субъективен, часто даже несправедлив.

О том, что это так, говорит оценка «Записок Пиквикского клуба» — той самой книги, которая сделала Диккенса «в одночасье» самым известным писателем Великобритании. Уилсон удивляется тому, что «Записки» снискали такую известность. Он судит эту мажорную, динамичную, полную веселого юмора книгу, видимо мысленно сопоставляя ее с «большими» романами Диккенса 50-х годов. А сам Диккенс сказал на середине своего пути: «Сегодня мир уже не принял бы у меня Пиквика», сознавая, очевидно, не слабости этой неподражаемой книги, а ее несозвучность новым временам.

Невозможно согласиться с Уилсоном, утверждающим, что «Записки Пиквикского клуба» — «книга, местами столь плохо написанная и столь непохожая на привычное для современного взрослого читателя чтение, что любой честный критик не может сегодня не отнестись к ее установившейся репутации с изрядной долей скептицизма». Здесь не только отсутствует историзм подхода, но и понимание задач, поставленных перед собой молодым Диккенсом. К тому же из последующего разбора ясно, что Уилсон не чувствует водораздела между Диккенсом-юмористом и Диккенсом-сатириком. Позволяют это утверждать размышления об «Оливере Твисте» и «Николасе Никльби», автор (неосновательно, на наш взгляд) определяет комизм в них как «сатирический», пользуясь при разборе ранних книг Диккенса весьма неудачным термином «heavy irony» — «тяжелая ирония».

Суровость оценок знаменитых «Записок» не может не удивить, ибо Уилсон не раз на страницах своей книги поясняет, что Диккенс постоянно шел к новым художественным задачам, как бы нащупывая (притом всегда верно) и свои возможности, и запросы читателя на том или другом отрезке времени. В чем неоспоримо прав.

Не видя или не желая видеть условность мира, представляемого Пиквиком и его «учеными друзьями», он говорит лишь о дельце, ушедшем на покой и делающем, развлекаясь, глупость за глупостью! Быть может именно потому, что он ищет соответствия персонажей комической эпопеи с реальной жизнью, Уилсон остается глух и к блеску юмора молодого автора, и к обаянию всех пиквикистов и ставшего всемирно известным Сэма Уэллера…

Менее спорны суждения Уилсона о следующем творении Боза — «Оливере Твисте». Нет оснований возражать, когда он видит в романе соединение двух сюжетов и как бы двух центров повествования — темы работного дома и темы преступного мира Фейгина и Сайкса, причем последняя разработана в духе «ньюгетского жанра». Заметим, что великий современник Диккенса Теккерей, проводивший сатирическую кампанию против «ньюгетского» (то есть уголовного) романа, причислил к объектам своей сатиры и «Оливера Твиста».

Но для Уилсона «Оливер Твист» — острейшая социальная сатира и, что менее очевидно, «направленная не на отдельную личность, а на человека вообще», «толпу», «общество» в целом. Едва ли это так в отношении ранних книг Диккенса, построенных, вне всякого сомнения, на прочной основе национальной традиции юмористического романа. Уилсон и здесь без достаточного основания прикладывает к раннему Диккенсу мерки XX века: в изображении погони за Фейгином и Сайксом он даже видит сюрреализм и сюрреалистическую стилизацию рисунка!

Здесь (как, впрочем, и в разборе других книг Диккенса) Уилсон-социолог сильнее или, может быть, объективнее Уилсона-литературоведа: он делает интересные замечания и находки, которые не формулировались до него никем. Так, он утверждает, что те добрые и просвещенные, воспитанные и чувствительные люди, которые появятся во второй части романа (мистер Браунлоу и Роз Мэйли), принадлежат к тем слоям общества, которые в первой части романа эксплуатируют обездоленных и непросвещенных. Показывая их как образцы добродетели, Диккенс вступал в противоречие с самим собой, подчеркивает Уилсон,

поскольку в начале книги стремился вызвать негодование к общественной системе, жестоко эксплуатирующей неимущих.

В оценках «Николаса Никльби» — а они отрывочны и не сведены в систему — снова проявляется субъективная стихия. Назвав наиболее О яркими образами в романе миссис Никльби — что справедливо, и Краммльза — что менее очевидно (Сквирс в оценке Уилсона схематичен и обезличен), автор внезапно заявляет: «Роман этот в целом неудачен» (!). Он неодобрительно говорит о мелодраматичности образов, отсутствии убедительной индивидуализации (мальчики в школе Сквирса все «на одно лицо»), обилии журналистских приемов и других недостатков.

Столь же неровны оценки трех последующих крупных романов Диккенса — «Лавка древностей», «Барнеби Радж» и «Мартин Чеззлвит». Если все замечания автора в отношении «Лавки древностей» не могут вызвать возражений, «Барнеби Радж», первый исторический роман Диккенса, имевший и остро злободневный подтекст, Уилсоном в этом аспекте не рассмотрен и, возможно, не воспринят[10]. Он верно замечает, что Диккенс в годы написания романа ищет новых творческих путей, ощущая узость своего диапазона в ранних вещах, но не идет дальше того, что «Барнеби Радж» — исторический и по-настоящему социальный роман.

Некоторая поверхностность, отсутствие последовательности и глубины анализа проявляются в рассмотрении «Мартина Чеззлвита». Правда, Уилсон верно замечает, что «Мартин» — качественный скачок в творческом движении Диккенса, но от чего к чему — остается невыясненным. Не проводя грань между юмором и сатирой писателя, Уилсон, естественно, и не мог подчеркнуть качественное отличие комизма в «Мартине Чеззлвите», где впервые речь может идти о сатире, «Мартин Чеззлвит» — «роман об эгоистах», писал Диккенс. «Тема романа — эгоизм, в особенности в его „семейных проявлениях“», — пишет Уилсон. Объективно же роман был сатирой на типичных представителей современной корыстной и аморальной в своем корыстолюбии буржуазии.

Значительно содержательней и интересней все сказанное Уилсоном о рождественских повестях Диккенса, и в частности о «Рождественской песне» и «Колоколах». Тонко анализируется сказочный и иносказательный мир первых рождественских повестей, и Уилсон верно отмечает, говоря о «Колоколах»: она (сказка. — *В. И.*) «способствует выяснению общественной позиции Диккенса». Немногие из английских исследователей даже последних лет так верно оценивают сатиру Диккенса на «манчестерство» — современную ему философию пользы и эгоизма, как Уилсон, в этих небольших, но совершенных по форме святочных сказках. Обычно в разборе их акцентируется сказочный и дидактический элемент, почти игнорируется сатира. Уилсон справедливо рассматривает сказку и злободневную сатиру в диалектическом единстве[11].

На общем фоне беглых суждений о книгах Диккенса выделяется разбор знаменитого романа «Домби и сын» (1848). Здесь, как всегда в книге, нет литературоведческой последовательности и полноты, но сказанное о романе тонко и интересно и дополняет то, что уже писалось и говорилось другими критиками. Интересно (и верно) показаны изменения, происходившие в искусстве Диккенса к концу 40-х годов — отказ от традиции XVIII века и формирование его новой манеры. Это сказывается на композиции, проявляется в большей полноте решения характеров, в языке и стиле. Свежо и интересно разобран образ Поля и место его во внутренней структуре романа. Уилсон видит новый лаконизм в литературном решении сложных и неоднозначных конфликтов, даже в раскрытии внутреннего мира героев.

---

[10] Впервые античартистский подтекст романа заметил Хэмфри Хаус (см. его монографию); см. также соответственно главу моей книги: В. Ивашева, Творчество Диккенса. М., МГУ, 1954, где эта проблема разработана специально.

[11] «Рождественская миссия Диккенса» и его первые рождественские повести подробно рассмотрены в моей цитировавшейся выше книге «Творчество Диккенса» (М., 1954).

Уилсон сравнительно мало говорит о самом Домби, но об этом уже много сказано другими исследователями, начиная с Тэна. Превалируют наблюдения над новыми приемами писателя, появившимися в этом произведении, которое со всеми на то основаниями причисляется к произведениям уже зрелого Диккенса. Уилсон видит в романе совершенствующееся мастерство типизации при большей экономии художественных средств, что неоспоримо.

50-е годы Уилсон последовательно трактует как период решительного перелома в творчестве Диккенса. В творчестве Диккенса — это время, когда писатель далеко уходит от своих учителей XVIII века и от самого себя на заре деятельности и достигает совершенства в реалистическом письме. Английские диккенсоведы недаром сосредоточивают сегодня внимание на романах именно этого времени, подчеркивая, что в них рождается новое, наиболее полное, совершенное мастерство великого реалиста. Нет сомнения в том, что романы 1848–1859 годов (от «Домби и сына» до «Повести о двух городах») — вершина в развитии Диккенса-художника. Это период, когда складывается его усложнившийся, насыщенный реалистическими символами и подтекстом художественный метод, меняется, осложняясь новыми приемами, словесный стиль.

В разборах романов 50-х годов Уилсон опять неровен. Верна, на мой взгляд, оценка «Дэвида Копперфилда», в котором Уилсон видит блестяще написанный, но ограниченный по замыслу роман автобиографического содержания [12]. Интересно и другое наблюдение, имеющее под собой несомненное основание: «Этот самый задушевный роман Диккенса одновременно очень неглубок… в нем сглажены все углы, обойдены все подводные камни… это в худшем смысле слова законченный викторианский роман».

Разочаровывает, с другой стороны, анализ такого значительного и яркого романа этих лет, как «Холодный дом» (1852). Верно и точно определяет автор социальную основу книги, диапазон тематики, актуальность и остроту поставленных в ней проблем. Но затем он импрессионистически набрасывает свои наблюдения там, где читатель по праву ожидает развернутой и тщательной аргументации. Он говорит о Джо (которого считает удачей) и Эстер Саммерсон (которую определяет в соответствии со своей теорией женских образов у Диккенса, как «типично диккенсовский» — т. е. слабый — женский характер) и высказывает суждение о большем реализме в трактовке леди Дедлок и нескольких других персонажей, вызывающих его внимание. Интересно в этом ряду наблюдений одно: Уилсон с полным основанием выделяет фигуру горнозаводчика Раунсуэлла, видя в нем героя тех времен. Но как мог Диккенс с такой симпатией нарисовать деловитого, полного энергии и здравого смысла хозяина современного производства и через два года создать сатирическую карикатуру на тот же общественный тип в лице Баундерби, вопрошает автор. Хотя аргументация Уилсона в целом понятна, исходит она все из того же часто присущего ему субъективизма в критических оценках. Противоречия, о котором говорит Уилсон, в сущности, не возникает, но с точки зрения формальной логики оно возникнуть может. В то время как Раунсуэлл для Диккенса в соответствии с его общественной философией положительный тип промышленника (такой, каким в его представлении он должен быть). Баундерби — карикатура и шарж на промышленника «манчестерского» склада. Труднее согласиться с заключением, к которому автор приходит, с большой силой пафоса говоря о «Тяжелых временах» (1854) и о расширении диапазона художественного видения Диккенса-сатирика и Диккенса-реалиста. Уилсон снова сопоставляет Раунсуэлла и Баундерби, вновь рассуждает о двух изображениях деятельности современного промышленника (в «Холодном доме» и «Тяжелых временах»), но вывод его может озадачить: «…созданный собственным трудом, йоркширский мир мистера Раунсуэлла обещает в конце романа целительный прогресс, а мир мистера Баундерби, тоже, казалось бы,

---

[12] Та же точка зрения высказана мною в работе «Творчество Диккенса». В настоящее время ее высказывают английские литературоведы социологической ориентации.

творение его собственных рук, несет окружающим только нищету и смерть. Таким образом …единственный ответ на социальную несправедливость — желание устраниться, квиетизм, христианское смирение…» «Так ли?» — не можешь не спросить, прочитав это заключение. Уилсон, видимо, хочет сказать, что путь, предлагаемый Диккенсом, — путь смирения и приятия неизбежного, но ни в коем случае не бунт. Но аргументация автора книги здесь недостаточно ясна, а мысль может быть понята двояко. О каком «смирении» идет речь и с чьей стороны?

Подчеркивает Уилсон и другое противоречие: тенденциозный портрет Слэкбриджа — чартистского агитатора в «Тяжелых временах», и осуждение забастовок в романе и в то же время (в тот же год) статья «О забастовках», осуждающая тех, кто считает их неправомерными! И другой любопытный штрих: говоря о решении Диккенса возглавить (в 1846 г.) либеральную газету «Дейли ньюс», «финансируемую промышленными магнатами севера», автор с иронией замечает, что среди них легко мог оказаться Баундерби… замечание, не требующее комментария. Коренной для того времени, когда писалась книга, социальный конфликт, изображенный в романе Диккенса, рассматривался (понятно, весьма по-разному!) различными литературоведами (как нашего времени, так и при жизни Диккенса). Уилсон выносит приговор, вытекающий из горькой и пессимистической интонации романа и в то же время ее объясняющий: время создания книги — это та пора жизни Диккенса, когда его убежденность в безнадежности положения Англии близилась к своему апогею и социальный пессимизм достигал наибольшего напряжения.

Все, что написано Уилсоном о «Крошке Доррит», продолжает и развивает мысли, высказанные автором при разборе «Тяжелых времен». «Крошка Доррит» (1856) — новое отражение отчаяния писателя. Для Диккенса теперь все и все стали серыми: нет больше носителей зла и добродетели. Решительно все так или иначе подвержены коррупции, и внешняя эта коррупция или внутренняя, в сущности, уже безразлично. В плохих можно найти нечто доброе, а в хороших — темные пятна, таков очевидный подтекст книги в понимании ее Уилсоном.

Уилсон видит в «Крошке Доррит» и другое — сочетание отталкивающего, абсурдного и фарсового. Для него почти все персонажи книги от миссис Кленнэм и мисс Уэйд до Генри Гоуэна и Фанни Доррит — невротики. Подобную трактовку можно оспорить и не принять, но прочтение романа оригинально и заслуживает внимания.

Размышления автора над романами Диккенса 1859–1870 годов диктуются убеждением, что «Повесть о двух городах» открывает собой новый, последний этап в творческой деятельности Диккенса, что, с моей точки зрения, совершенно справедливо. Публичные чтения (для Диккенса тоже вид творчества, притом весьма увлекательного) теперь практически не позволяют ему по-прежнему много писать, а в том, что он пишет, все больше мотивов разочарования, скепсиса и пессимизма.

В книге говорится об отречении, якобы владевшем Диккенсом, когда он писал портрет Картона («Повесть О двух городах»), или даже пропаганде такового, начавшейся уже будто бы в «Тяжелых временах» и «Крошке Доррит». В этой связи интересно замечание Уилсона в разборе «Больших надежд». «Пип искупит снобизм отказом от мирских благ; через горнило испытаний проедет Белла Уилфер из „Нашего общего друга“, праздному, циничному Юджину Рэйберну из того же романа …придется взглянуть в глаза смерти, очиститься и заслужить брак с Лиззи Хэксем», — пишет Уилсон (проводя параллели между «Большими надеждами» и «Нашим общим другом»).

Для Уилсона «Большие надежды» — самый значительный роман этих лет, а может быть, даже во всем «каноне» Диккенса! Разбор этой книги — лучшая из страниц, посвященных в монографии романам Диккенса разных лет. Автор объявляет его «самым цельным из всех произведений Диккенса» и подкрепляет этот тезис тщательным и интересным разбором книги.

Для Уилсона «Большие надежды» — второй автобиографический роман писателя, но более зрелый, написанный совсем в ином ключе, чем «Дэвид Копперфилд». Уилсон

подчеркивает влияние, оказанное Эллен Тернан на все творчество Диккенса в последние годы его жизни. Это влияние главным образом сказывается в новой трактовке женских характеров. Из кукол они превращаются в живых людей с собственной индивидуальностью. Прототипом образа Эстеллы он прямо объявляет Тернан, что, видимо, справедливо.

Разбирая «Большие надежды», Уилсон вновь, как никогда настойчиво, подчеркивает мотив утраченных иллюзий, пронизывающий всю книгу, причем в развитие этой мысли (она впервые была сформулирована в связи с «Крошкой Доррит») прибавляет; как порождение утраченных иллюзий, роман выдержан в таких серых тонах, как ни один другой; и все же: «Здесь больше, чем в ранних романах, настоящей, а не показной сердечности, больше скромности, чем смирения, украшающего Крошку Доррит и Эстер Саммерсон».

Размышления о «Нашем общем друге», весьма своеобразные по акцентам и по мотивам, которые здесь подчеркиваются, могут вызвать возражения со стороны читателя, привыкшего видеть в Диккенсе воплощение викторианской легенды. Темные, порой прямо патологические образы, таящиеся в этом романе, Уилсон объявляет рожденными тайной недозволенности, окружавшей отношения писателя с Эллен Тернан, Не менее парадоксальна другая догадка исследователя. Он говорит о новизне стиля в романе и об отказе от старой иронической (мы бы сказали, скорее, юмористической) манеры. «Он точно устал от шутки и в своих новых романах обращается к новому блестящему стенографическому стилю, пользуясь им и в своих ожесточенных нападках на прогнившее до основания современное общество».

Метонимические имена персонажей, которыми Диккенс пользуется в последних романах («Епископ», «Юриспруденция» вместо фамилии лица, о котором идет речь), лишь одна из сторон этой новой отрывочной и как бы «застенографированной» манеры, утверждает исследователь. Подчеркивает Уилсон и подтекст. В романах 60-х годов он действительно заметно приобрел большее, чем когда-либо, значение.

Последний мазок в богатой нюансами сюите критических зарисовок Уилсона — его размышления над «Эдвином Друдом» (1870). Для Уилсона эта загадочная книга, оставшаяся незавершенной, должна была «решить проблему зла, живущего в человеке, а следовательно, и в человеческом обществе».

То, что никогда не оставляло Диккенса с тех пор, как он, ребенком, содрогаясь, кричал: «Маска!», теперь завладело им, по мнению критика, целиком. Проблема существования зла, подчеркивает он, всегда волновала Диккенса. Даже в светлую пору его жизни она лимитировала его оптимизм и, ставя под сомнение его христианский гуманизм и даже просто веру в человека, будила мысли о разных формах насилия.

Диккенс, считает Уилсон, кончал свою жизнь в эпоху, когда для него рушились все общепринятые ценности. В «Эдвине Друде» «доброта и благородство мужественно противостоят преступным и яростным усилиям». Бесспорно, конечно, одно — необходимость переосмысления романа в его философском подтексте. Нельзя не согласиться с Уилсоном, что последнее слово Диккенса было сложнее, чем долгое время предполагалось. Как, впрочем, и все его творчество. И Энгус Уилсон помогает это понять, будя мысль на дальнейший поиск.

Из трех миров Чарльза Диккенса лучше всех удался Энгусу Уилсону мир внутренний. Мир «внешний» — т. е. викторианская Англия, где не только жил Диккенс, но который определял в очень многом и его психику, и его творческую практику, — показан менее выпукло и подробно, хотя всегда присутствует в подтексте. Мир образов, изображенных Диккенсом, Уилсон показал, но показал таким, каким его видит и понимает сам, не стремясь к научной объективности.

Так или иначе, книга, выходящая ныне в русском переводе, будет прочитана нашими читателями с пользой, намного обогатит их представления об авторе «Холодного дома», «Тяжелых времен» и «Больших надежд». Познакомит она их и с Энгусом Уилсоном, крупным английским прозаиком, еще мало известным в нашей стране.

В. Ивашева

МИР ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА

Предисловие автора

Чарльз Диккенс родился 7 февраля 1812 года в мелкобуржуазной семье в небольшом домике на одной из расположенных террасами улиц Портсмута — этого оживленного портового города почти в центре южного побережья Англии. Умер он сто лет назад, 9 июня 1870 года, возле знаменитого своим собором города Рочестера в графстве Кент, приблизительно в тридцати милях юго-восточнее Лондона, в небольшом загородном доме Гэдсхилл-Плейс, который, подобно владениям многих людей с хорошим доходом, подвергся значительным и дорогостоящим перестройкам.

Диккенс был критиком общества и активно занимался благотворительностью, отдавал много сил издательскому делу и журналистике, был прекрасным оратором, даровитым актером, наблюдательным путешественником и любителем длинных прогулок — поначалу дневных, в шумной компании друзей, а с годами все чаще ночных, в одиночку; он был сведущим дилетантом-юристом и чуть менее сведущим дилетантом-фокусником, был гипнотизером, страстным организатором праздничных увеселений и неуемным их участником всякий раз, когда в доме собирались гости — детвора или старые приятели, — в особенности на рождество и, уж конечно, на святки. Его доброму отношению к людям — чужим и близким — отчасти мешали проявления присущей ему неуживчивости, желания во что бы то ни стало настоять на своем. Но для большей части современников как на родине, так и за границей Диккенс олицетворял семейное счастье. Многие обстоятельства, омрачающие для нас эту идиллическую картину, вообще не были известны при жизни писателя и стали достоянием гласности лишь более чем через полвека после его смерти. Но даже в его время этот образ заметно, хоть и неполностью, потускнел в глазах иных его друзей и читателей из-за его разъезда с женой в 1858 году, на двадцать третьем году брака. Странное противоречие между бедностью и невзгодами последних лет его детства и блестящим успехом, достигнутым, по общему мнению, во взрослой жизни, выявилось для публики лишь после его смерти благодаря его другу, которому он когда-то поведал свою историю. Его влюбчивость и жестокие неудачи с женщинами, разумеется, получили огласку лишь спустя много лет после его смерти; и все же они, наверно, никогда не будут известны нам настолько, чтобы положить конец романтическим измышлениям. Он был хорошим сыном, весьма скептически воспринимавшим своих никчемных родителей, и хорошим, любящим отцом, зачастую строго критиковавшим своих детей, недовольство которыми все росло, по мере того как они становились старше. Кроме того, хотя в душе и в делах своих он был настоящим христианином, его разновидность христианства была и остается неприемлемой для многих представителей церкви.

В Общественной Жизни (эти слова применительно к Диккенсу можно писать лишь с большой буквы, столь много он брал на себя и столь велика была заслуженная им известность), а также и в частной жизни он принимался за все с невиданной энергией, что и состарило его раньше срока. От природы он был способен к бурной радости и затяжным приступам меланхолии, переходившей часто в тяжелую депрессию. И труду и игре он предавался с большим пылом, чем позволяло его здоровье.

Подобная жизнь, неизбежно исполненная противоречий и странностей, делала Диккенса очень своеобразным человеком. Впрочем, существовало и существует великое множество весьма преуспевших в жизни людей со своими скрытыми семейными неурядицами, неуравновешенным характером, невероятной энергией и сложными, полными противоречий взглядами на жизнь. Диккенса от них отличает его писательский талант и преданность своему искусству, не ослабевавшая до самой его кончины. Его частная и

общественная жизнь интересна тем, что она питает собой его великие романы, а его взгляды — тем, что проясняют их смысл или же входят с ними в противоречие. Мы унаследовали этот мир, порожденный воображением Чарльза Диккенса. Его романы были великими образцами искусства, одновременно высокого и развлекательного: Диккенс не разделял между собой эти два понятия, и нам нет нужды поступать иначе. В каждом его романе возникает свой особенный мир, и судить о нем, разумеется, надо по-особому. И все же, пусть спорят с нами критики-педанты, книги эти, как бы своеобразна ни была каждая из них, где-то сливаются вместе и образуют, подобно произведениям других великих художников, единый завершенный мир — Мир Чарльза Диккенса. Именно с целью послужить путеводителем по этому воображаемому миру, где отдельные романы, подобно планетам, вращаются, как части удивительной и стройной системы, вокруг своего создателя, и написана данная биография.

Глава I
Детство. 1812–1822

, вот она приближается, эта маска! Какой любящий родитель не встревожится, услыхав среди ночи такой вопль своего малыша. Встревожится и в не меньшей степени удивится. Впрочем, ребенок, произнесший эту необычную фразу, был далеко не обычным ребенком.

Игрушки — вот что дает первую пищу нашему воображению. Диккенса всегда занимал вопрос о том, как сформировалась его фантазия, и в 1850 году, когда ему было уже тридцать восемь лет, он подробно описал свои первые игрушки, какими они запомнились ему когда-то на рождественской елке.

> «Вот передо мной встают мои давнишние рождественские воспоминания. И прежде всего — мои игрушки! Там, наверху, среди зелени остролиста и красных ягод, засунувши руки в карманы, сидел человечек-неваляшка. Если я клал его на пол, он мгновенно начинал раскачивать свое упитанное тельце и переваливался с боку на бок до тех пор, пока не замирал стоя, выпучив на меня свои рачьи глаза, а я готов был хохотать до упаду, хотя в глубине души у меня просыпалась какая-то тревога. Возле него находилась эта ужасная табакерка, из которой выпрыгивал демонический советник в черном платье, с противно торчащими волосами и с красным тряпочным широко открытым ртом. Он был не просто несносен, но от него не было спасения, ибо он вдруг, огромный-преогромный, нежданно вылетал из гигантской табакерки и являлся мне во сне. Такой же неотвязной была и лягушка с вощеным хвостом: ведь никто не знал, куда она прыгнет; когда же эта пятнистая тварь — зеленая в красную крапинку — пролетала над свечой и плюхалась кому-нибудь на руку, она казалась просто отвратительной. Картонная дама… ты была доброй и красивой, чего нельзя сказать о картонном человечке, побольше ее размером, которого можно было повесить на стену и дергать за веревочку. У него был какой-то зловещий нос; и когда он закидывал ноги за шею (что он делал частенько), то производил весьма тягостное впечатление и у вас пропадало всякое желание оставаться с ним наедине.
>
> Когда же на меня впервые взглянула та маска? Кто в ней был и почему она так испугала меня, что стала целым событием в моей жизни? Вообще-то это была не такая уж страшная маска; скорей даже ей полагалось быть смешной. Тогда почему же это застывшее лицо производило такое неприятное впечатление? Конечно же, не потому, что оно прикрывало другое лицо. Для этого мог бы сойти и фартук. И хотя я предпочел бы, чтобы фартука тоже не было, эту маску я просто не переносил. Может, причиной тому была ее неподвижность?.. Наверное, превращение живого лица в застывшую маску рождало в моем встревоженном сердце неосознанное представление о той страшной и неотвратимой минуте, когда каждое лицо становится неподвижным навеки. И ничто не могло примирить меня с этим… Пусть даже мне давали эту маску в руки и я убеждался, что она сделана из

картона, пусть даже знал, что она под замком и никто в ней не ходит. Одного воспоминания об этом застывшем лице, мысли, что оно существует, было достаточно, чтобы я в ужасе вскакивал среди ночи весь в поту и кричал: „О, вот она приближается, эта маска!“».

Бродячие актеры дают представление на ярмарке. (Начало XIX в.).

Наша память избирательна, и совершенно несомненно, что все эти детские игрушки, о которых Чарльз Диккенс вспоминает уже почти в сорокалетием возрасте, находятся в тесном родстве с мрачными фигурами, населяющими его зрелые книги. Неугомонный толстячок встречается нам среди его циркачей и комедиантов, а демонический советник подготовил появление таких зловещих фигур, как старый весельчак мистер Фейгин, резвый бес Квилп, изрыгающий серу и пламя, демонический убийца, мнимый джентльмен Риго из «Крошки Доррит», — словом, всех тех, кто, откровенно приняв обличье одной из трех издавна знакомых детям игрушек, с жестоким упоением творит свое черное дело в произведениях Диккенса. Что же касается картонного человечка с ногами вокруг шеи, производившего столь тягостное впечатление, то я склонен предположить, что он открыл собой группу висельников — убийц и самоубийц, чей страшный конец мучил Диккенса и в жизни и в романах. Кроме того, маска напоминает нам об актерах и о театре, увлечение которым Диккенс пронес через всю жизнь — с младенчества до седых волос, — а заодно о лицемерии, обмане и самообмане, воплощая в себе тем самым одновременно смешное и страшное, отчего нарисованный Диккенсом мир исполнен тревоги; ведь так часто его персонажи оказываются совсем не теми, кем хотят являться в чужих глазах.

Детские забавы.

Чрезмерными поисками символики у Диккенса грешат многие интересные в других отношениях современные исследования; их авторов слишком далеко увлекла несомненная близость писателя к первоосновам литературы — к легенде, к мифу. Впрочем, если уж искать единый символ для всего богатого и разнообразного мира Диккенса, то это все-таки будет маска. Все подробно описанные мной игрушки находятся в столь очевидной связи с главными темами жизни и творчества Диккенса, что я готов уступить скептикам лягушку, которая только и появляется в знаменитой «Оде издыхающей лягушке», сочиненной миссис Лео Хантер в «Пиквикском клубе».

В приведенном отрывке читателя поражает, насколько сохранившиеся в памяти Диккенса игрушки связаны с ощущением неуверенности и ужаса. Это сочетание игры и страха (возможно, вполне понятное современным родителям, начитанным в отличие от викторианцев в вопросах детской психологии) составляет первооснову всей диккенсовской фантазии, причем мне кажутся неразрешимыми и просто бессмысленными извечные споры между критиками и читателями, где одни отдают пальму первенства Диккенсу-юмористу, другие (ныне столь многочисленные) стоят за Диккенса — мастера ужасов, а третьи (редкие теперь, но составлявшие большинство во дни маленькой Нелл) преданы душой сентиментальному Диккенсу. Диккенс — все это сразу; это три грани его таланта, и, что особенно важно, мы часто видим по крайней мере две из них одновременно. Кроме того, изображаемый им мир всегда осенен тенью смерти. Ведь многие из самых ярких и смешных его сцен обретают свое настроение и свой пафос благодаря постоянному ощущению бренности всего земного. Эта тень не обязательно представляется мрачной, ведь Диккенс — христианин. Он лишь спрашивает себя, не выражал ли по-своему этот детский страх перед застывшей маской первые мысли о природе смерти, и это очень характерно для создателя маленькой Нелл, Поля Домби, крошки Тима и мальчика Джо, подметавшего улицу. В приведенном отрывке как бы воплотилась в миниатюре вся сущность созданного Диккенсом мира: радость, в которой притаился ужас (или ужас, в котором притаилась радость, не эта ли

обратимость является одним из секретов его метода?); реальность, чреватая обманом; детскость, узнавшая, что все преходяще; веселые и нелепые фантазии, преподносимые с полной серьезностью.

Стиль этого небольшого отрывка не меньше, чем его содержание, способен пролить свет на многие, как мне кажется, превратно истолкованные прежде стороны жизни и творчества писателя. Отрывок этот взят из статьи Диккенса «Рождественская елка», опубликованной в 1850 году в его журнале «Домашнее чтение». Рождественские статьи и рассказы родились из серии повестей, начатой в 1843 году знаменитой «Рождественской песнью», и, по существу, представляли собой кульминацию его непосредственного общения с тысячами читателей, а ведь можно с уверенностью сказать, что общение с читателями было для Диккенса «главной страстью его жизни», как выразилась миссис Тиллотсон[{1}]. В этих статьях и рассказах он беседовал с членами своего многотысячного семейства, усаживался у их праздничных очагов, отведывал их индейки и рождественских пудингов.

Рождество в семейном кругу.

Рождество было любимейшим праздником Диккенса — праздником, когда в его собственном доме воцарялось беспредельное веселье и дружелюбие. Обширная семья его читателей была для него каким-то идеальным, бестелесным миром; и, хотя он сам был любящим отцом и почтительным сыном, его не могло не прельщать, что в этом большом семействе отцу не приходится занимать по мелочам, а дети не поднимают шума на весь дом, когда он работает.

К тому же тон этих рождественских статей мог быть вполне интимным и задушевным. В них рассказывалось о том, сколько радости приносило отцу рождество в дни его детства, и при этом не утаивались его слабость, его детские страхи. Но рассказывалось об этих страхах спокойно, с правильным пониманием их причин: значит, его пугала неподвижность маски? К детским страхам принято относиться серьезно, но их также не следует преувеличивать, и если уж уделять им столько внимания, то с единственной целью — слегка посмеяться над ними. Разве не слышится легкая ирония по отношению к образам детства во фразе: «О, вот она приближается, эта маска!», пародирующей стиль готической литературы?[13] Это говорит не проснувшийся в страхе ребенок; это говорит Диккенс, хорошо знающий современную ему мелодраму и подшучивающий над ней. Ребенок, проснувшийся ночью в холодном поту, не произнесет фразы, стилизованной в духе ранней викторианской мелодрамы. Впрочем, Диккенс смеется здесь не очень громко — он моралист, особенно в своих рождественских сочинениях. Он всегда утверждал, что в мире, где неустанно растет индустриализация и практицизм, надо всячески развивать наше воображение, поощрять детскую фантазию. Таково было его понимание текста: «Будьте… как дети», который, подобно всем остальным изречениям Христа, очень много значил для Диккенса. И вот он обращается здесь к своим читателям — детям всех возрастов, кому тоже ведом этот страх. И одновременно он спешит на помощь родителям — великовозрастным своим читателям, которые стремятся разумными доводами отогнать эти страхи. Главное же — он стремится пробудить, оживить в этих взрослых их ушедшее детство, чтобы к ним возвратилась их детская непосредственность.

Таков тон большинства рождественских рассказов Диккенса — интуитивных и одновременно рациональных и дидактических, но в конечном счете утверждающих мысль, что без помощи нашей интуиции никогда уже не расцветет этот холодный материалистический мир. Подобная идея в дни Диккенса находила живой отклик в сердце рядового читателя. Нам это дается уже значительно труднее. Нас озадачивает эта смесь клоунады, артистизма и пропаганды, эта сложная сеть тончайших наблюдений,

[13] К стр. 30.

Готическая литература — предромантическое течение в английской литературе второй половины XVIII в., представителями которого были Уолпол, Рэдклиф, Бекфорд, Льюис и др.

проницательных оценок, безотчетного комедиантства и глубочайшей прозорливости. И особенно трудно нам — профессиональным ученым и критикам, привыкшим строить четкие схемы, ибо с обычного читателя никто не спросит за его сбивчивое восприятие.

После того как наиболее эрудированные литературоведы за последние тридцать лет выяснили, что Диккенс с его необычайной интуицией, пожалуй, единственный из всех викторианских писателей перешагнул через столетие и обращается к нашей эпохе с ее страхами, жестокостью и верой в абсурд, появился целый поток чрезвычайно интересных новых толкований творчества писателя, порой откровенно тенденциозных — фрейдистских, марксистских и юнгианских, — но зачастую открывающих нам что-то важное. Однако это открытие детской способности плакать и смеяться у бородатого, облаченного в сюртук общественного деятеля, это открытие «интуитивного Диккенса» неизбежно носило односторонний характер. Теперь, когда интеллектуалы тоже сказали свое слово о Диккенсе и явили нам некоего безумца и пророка, более спокойным ученым пришлось специально оговаривать, что Диккенс не был пляшущим дервишем, блаженным или пифией. Конечно, он был театрален и порой так экзальтирован, что о нем говорили как о безумце, но своей железной волей он держал этого безумца в повиновении. Приводя выдержки из его статей, речей и писем, эти ученые показали, что Диккенса отличало высокое чувство гражданского долга и, хотя он остро реагировал на каждую неудачу, он всегда был радикалом либерального толка и боролся за то, чтобы сделать более человечным социальный прогресс, в который положил себе твердо верить вопреки всем препятствиям и сомнениям. Из всего словаря похвал, которым располагала викторианская эпоха, он выбрал три слова: «мужественный», «искренний», «честный» — и всю жизнь стремился руководствоваться этими принципами.

Конечно, интеллектуалы так же правы, как и ученые: в Диккенсе всегда жили бок о бок странный и восприимчивый ребенок с необычным мироощущением, отец семейства, реформатор — деятельный, знающий, остроумный, нетерпеливый, болезненно чувствующий несправедливость — и одновременно светский человек. Держать все это в равновесии Диккенсу всегда было непросто. По отрывку о страшной маске и зловещем картонном человечке сразу видно, каким психологическим перегрузкам подвергался юный Диккенс, хотя викторианцы не разделяли нашего убеждения (конечно, вполне абсурдного), будто ребенка надо всячески оберегать от них. Постараемся же, насколько возможно, понять, в каких условиях протекало детство Диккенса, если оно породило ту болезненную душевную напряженность, которая впоследствии столь плодотворно сказалась на его творчестве.

Семья

Отец Чарльза Джон Диккенс служил чиновником в финансовом управлении морского ведомства. Когда у него родился сын, ему было двадцать шесть лет. Женился он в 1809 году на восемнадцатилетней Элизабет Бэрроу, дочери Чарльза Бэрроу, который занимал в том же ведомстве должность главного кассира, связанную с большой материальной ответственностью. Существует подробная родословная семейства Диккенсов и семейства Бэрроу, но это лишь одни имена, и мы не можем почерпнуть из них никакого представления о предках писателя. Чарльз Диккенс был бы, наверное, только рад этому. И хотя в зрелом возрасте он жестоко высмеивал грубые претензии людей вроде мистера Баундерби из «Тяжелых времен», которые самостоятельно пробились в жизни, сам он являл собой блестящий, словно бы предназначенный для романа пример преуспевшего викторианца и прежде всего торжества викторианской заповеди: «Полагайся сам на себя». Вся первая глава «Мартина Чеззлвита» — сплошное издевательство над теми, кто только и думает что о предках и фамильном древе. Для Диккенса человек существует лишь сам по себе. Однако, как бы он ни презирал наследственные привилегии, он не мог, будучи представителем среднего класса викторианской Англии, совсем не заботиться о своем происхождении и положении в обществе. Юность его протекала в годы Регентства[2], когда аристократия еще

позволяла себе публично третировать средние классы. Но ушли в прошлое те времена, когда принадлежавшие к среднему сословию героини Сэмюела Ричардсона — Кларисса Гарлоу и Гарриэт Байрон[3] — или позже героини романов Фанни Бёрни — Эвелина и Сесилия[4] — могли опасаться, что их оскорбит или даже похитит какой-нибудь знатный повеса. Героиня Джейн Остин — Элизабет Беннет уже дает отпор аристократическому высокомерию леди Кэтрин де Бёр[5]: нынче, мол, люди не терпят покровительственного тона — времена не те. В дни юности Диккенса — свидетельство тому его ранние романы и очерки — цвет аристократии открыто позволял себе нагличать и обирать простодушных, как это было принято у щеголей и повес XVIII века. Вспомним, как говорила мисс Питоукер в «Николасе Никльби»: «Есть что-то в его наружности очень… боже мой… боже мой, как это слово?.. …Как это называется, когда лорды сбивают дверные молотки, бьют полисменов, играют на чужие деньги и делают всякие такие вещи?.. Ах, да! Что-то аристократическое!»

В рассказе о том, с каким женским достоинством парировала Кэт Никльби пьяные атаки сэра Мальбери Хоука и как ее брат Николас храбро и мужественно ринулся на возможного соблазнителя сестры, выразилось сопротивление мелкого Дворянства последним не ловким выпадам наглой аристократии. Мелодраматический язык этих сцен наводит на мысль, что они пришли скорее с подмостков, чем из жизни. И все же для читателя этого романа, опубликованного в 1839 году, в них была, очевидно, своя жизненная правда. Со временем эта потребность социального самоутверждения у Диккенса ослабевает, хотя нельзя сказать, что он когда-либо полностью освободился от распространенного в Англии снобизма: он любил говорить о стаффордширских предках отца и, как это ни прискорбно, до конца дней своих пользовался в качестве экслибриса поддельным дворянским гербом. Впрочем, став писателем с мировым именем и по-настоящему утвердившись в обществе, он мог уже быть самим собой и теперь прямо заявлял, что своего места в жизни добился сам, без чужой помощи, упорно следуя собственным путем.

Однако в молодые годы это стремление обязательно подчеркнуть, что тот или иной человек происходит из дворянской семьи, весьма ощутимо в его романах и письмах (кто такой мистер Пиквик, если не джентльмен, располагающий независимыми средствами? Кэт и Николас Никльби вызывают к себе сочувствие, потому что они из недавно обедневшей дворянской семьи; Оливер Твист по рождению дворянин). Это пристрастие к дворянству, конечно, было семейным — наверное, классовое сознание было тем ощутимее в этой семье, что она еще только готовилась занять место в обществе. С социальной точки зрения Диккенс начал свою жизнь за пределами того круга, к которому мечтал принадлежать. По свидетельству людей, давно знавших Диккенсов, «семья эта была не без гонора»; и этому можно верить.

Аристократия еще не отказалась от самоуправства…

Его мотоватый и не имевший лишних денег отец еще до неизбежной катастрофы постоянно переживал то периоды относительного благополучия, то времена полного безденежья, и это еще больше заставляло Диккенса подчеркивать, что они не из простых. Уже сама по себе эта атмосфера социальной эквилибристики не могла не породить того нервного напряжения, которое мы ощущаем в детских воспоминаниях писателя, — его страх перед маской. Дети реагируют на финансовые тревоги и на родительские ссоры задолго до того, как начинают понимать их значение. Однако, кроме денежных затруднений, была еще и другая причина шаткого положения Диккенсов в обществе. У обоих родителей были свои семейные тайны, хотя и совсем разного свойства.

Элизабет Диккенс. Мать Ч. Диккенса.

Джон Диккенс. Отец Ч. Диккенса.

Прежде всего на Оксфорд-стрит в Лондоне жила на покое бабушка Диккенса, почтенная особа, скопившая про черный день приличное состояние. Но хотя она была действительно очень почтенной особой, в прошлом она состояла в прислугах. Правда, она служила в домах высшей аристократии — сначала горничной в лондонском доме маркиза Блэндфорда, а потом, перед тем как ей уйти наконец на покой, экономкой у славного маркиза Кру. И дедушка Диккенса, умерший задолго до его рождения, тоже служил в доме Кру — дворецким. Конечно, если б кто-нибудь спросил о Диккенсах у членов славной фамилии Кру, они с большим уважением отозвались бы о служившей у них старушке, но тем более посмеялись бы над дворянскими притязаниями лакейского сына, да к тому же Джона Диккенса, о котором они успели узнать, что он никчемный малый и вечно клянчит у матери деньги. Но Джону Диккенсу все это представлялось совсем в ином свете, хотя именно Кру выхлопотали ему место в финансовом управлении морского ведомства. Чиновнику нелегко признаться, что родители у него из прислуги, даже если он своим положением обязан покровительству их хозяев. К тому же он женился на дочери главного кассира своего управления. В семействе его жены многие были из благородных, а братья ее получили образование и подавали большие надежды. Предков из людской теперь лучше было куда-нибудь задвинуть, и это важное обстоятельство всегда следует помнить, оценивая обстановку, в которой вырос писатель, ибо, уж во всяком случае, отец его сознательно подавлял в памяти воспоминания детства, проведенного среди слуг.

Без сомнения, все это больше делалось с оглядкой на благородных родственников миссис Диккенс, а между тем ей тоже было что скрывать. Ее отец, Чарльз Бэрроу, почтенный и величественный кассир, быстро сделавший карьеру (молва утверждала, будто он незаконный отпрыск какого-то аристократа), в течение девяти лет, как выяснилось, систематически подделывал свои отчеты. За этот период он присвоил себе что-то около шести тысяч фунтов. Это скандальное открытие произошло за два года до рождения его внука. Боясь судебного преследования, Чарльз Бэрроу бежал за границу и шестнадцать лет спустя (Диккенсу было тогда уже четырнадцать лет) скончался на острове Мэн, на который не распространялась английская юрисдикция. Трудно допустить, чтобы беглый родственник никак не осложнил общественного положения Диккенсов, однако, к чести наших учреждений, это не оказало существенного влияния ни на служебную карьеру Джона Диккенса, ни на судьбу его шурина Томаса, сына сбежавшего; и, хотя родители Диккенса понимали, что Чарльз Бэрроу их опозорил, это не помешало им дать сыну имя заблудшего дедушки.

Тем не менее если социальные условия заставляли умалчивать о бабушке со стороны отца, то незаконное положение дедушки порождало, разумеется, некие туманные, загадочные упоминания об этом отсутствующем родственнике со стороны матери. Во всяком случае, столь общительным людям, каковы были молодые родители Диккенса, приходилось прятаться за лживыми фразами вроде: «мое детство, проведенное в поместье Кру» или «мой батюшка, живущий за границей». Обман и тайна обычно воспринимаются нами в романах Диккенса как мелодраматический прием, однако на деле это были факты жизни, воспринятые с детства.

Преданность хозяину, несомненно, была главной добродетелью многих героев Диккенса, начиная с Сэма Уэллера (надо сказать, что писатель и в жизни высоко ценил это качество). Но слуги в его романах редко когда поднимаются по социальной лестнице. Знаменательным исключением является брак состоятельного и светского молодого человека, мистера Тутса, с простолюдинкой Сьюзен Нипер, служанкой Флоренс Домби. Правда, Сьюзен — это «Сюзанна», комическая субретка из романа «Домби и сын», а мистер Тутс — блаженный. Тем не менее оба они явно придерживаются традиционных взглядов, и Сьюзен Нипер намерена во всех отношениях оправдать репутацию «удивительной женщины», которой наделил ее муж. Подобного сочетания честности, преданности и сильного характера

может оказаться достаточно для того, чтобы отомкнуть обитую зеленой байкой дверь, ведущую из людской в гостиную, но лишь по закону, действующему в романе «Домби и сын», этом немножко сказочном мире, где Сьюзен Тутс может быть ровней и подружкой своей прежней хозяйки, миссис Гэй (урожденной Флой Домби), и оставаться где-то (а точнее — что для Диккенса самое важное, — в глубине души) все тою же Нипер, преданной служанкой ее милочки, мисс Флой.

Что до заморского дедушки, то, мне думается, восприимчивого ребенка не могло не мучить ощущение нависшего над семьей позора. В викторианской Англии (и соответственно в литературе) люди, которым грозило судебное преследование за какое-либо уголовное преступление или банкротство, и даже те, кто погрешил против нравственности или принятой социальной морали, бежали за границу; и Кале, Булонь, Шербург, — должно быть, кишели этими изгоями общества. Поэтому не стоит придавать особое значение тому, что герои Диккенса часто бегут за границу. Это по большей части лишь сюжетный прием, хотя, нельзя не заметить, что писатель все реже прибегает к нему по мере того, как идут годы и дедушкин позор выветривается из памяти. Гораздо важнее, по-моему, две ситуации, придающие действию особый драматизм. Во-первых, постоянная угроза, которую представляет для почтенных людей наличие у них какого-нибудь преступного друга или родственника, состоящего в бегах: такова судьба миссис Радж, мрачная тайна бабушки Дэвида Копперфилда, Бетси Тротвуд; на этом же строится сюжет романа «Большие надежды»; отсюда же странная напряженность в похожем на склеп доме миссис Кленнэм в «Крошке Доррит». Во-вторых, необычайно ярко нарисованные — одна в начале творчества, другая значительно позже — сцены неудачной попытки преступника выбраться за границу. Первая — это блестящая сцена отплытия «анкверкенского парохода» в «Мартине Чеззлвите» (1843), когда записка неумолимого сыщика Неджета возвращает назад подозреваемого в убийстве Джонаса Чеззлвита, уже севшего на корабль, чтобы отплыть в Нидерланды. Вторая — кульминация романа «Большие надежды» (1860) — неожиданное появление полиции, которая мешает беглому каторжнику Мэгвичу перебраться на континент и обрести наконец свободу. Эти сцены детально разработаны, пронизаны роковыми предчувствиями, а в эпизоде неудачного побега Джонаса Чеззлвита появляется ощущение чего-то безнадежно знакомого, наводящего на мысль, что сам Диккенс слышал эту историю много раз.

«Аристократия» кухни и передней.

Если придерживаться мнения, что все эти истории (речь идет О миссис Радж, о беглом муже Бетси Тротвуд, о таинственном брате-близнеце Флинтвинча, о пойманном убийце Джонасе и пойманном каторжнике Мэгвиче) чересчур мелодраматичны для жизни, то, пожалуй, мы не сможем понять, сколь утрированно и драматично излагалось у Диккенсов все случившееся в семье. Диккенсы, несомненно, были склонны к театральности. Главной чертой родителей Диккенса, запечатленной в его романах, была их потребность подавать себя, как со сцены. То немногое, что нам известно об их жизни, подкрепляет это впечатление. Джон Диккенс запомнился людям своими по-актерски выспренними речами. О матери своей, Элизабет Диккенс, писатель вспоминает, что в бытность ее уже старухой она хотела казаться в своем трауре чем-то вроде «Гамлета в юбке». Это была экспансивная пара, и таковыми же были их дети. Диккенс был темпераментным человеком, склонным, как мы еще увидим, при иных обстоятельствах впадать в истерику. Его любимый брат Фред славился искусством подражания. Сохранился рассказ о том, как в 1842 году, когда Чарльз и Фред отдыхали вместе в Бродстерзе и плыли на корабле, они без устали развлекались, выкрикивая друг другу шутливые команды, составленные из почти настоящих морских терминов: «Подтягивай свой кабестан!», «Крепи колышку на своей бизани!» и тому подобное. Фред и младший брат Огастес принимали деятельное участие в любительских спектаклях, которыми увлекался Диккенс. Старшая сестра писателя, Фанни, была его постоянной партнершей, когда они детьми развлекали гостей стихами и пением дуэтов. Что

касается мелодрамы, то последующая жизнь братьев Диккенса, Фреда и Огастеса — эта смена финансовых неудач и семейных бурь, — вполне подтверждает наличие некой микоберовской традиции, унаследованной от родителей. Семейство Краммльзов с их манерой преподносить каждое пустячное бытовое дело как часть некоего разыгрываемого ими спектакля — вспомним, как миссис Краммльз объявляла о начале обеда: «Пусть появится баранина под луковым соусом!», — несомненно, отражает ту театральность, которая господствовала в доме Диккенсов. В панегирике мистера Краммльза таланту его дочки — дитяти-феномену так и слышатся похвалы, которые бесспорно расточал Джон Диккенс своему сыну, когда тот обрел уже славу Неподражаемого Боза. Пожалуй, здесь достаточно сказано в подтверждение того, что чувство напряженности, приступы страха и радости, а также склонность к известной театральности с детских лет сопутствовали Чарльзу Диккенсу. Если даже все обстояло иначе — именно таким он увидел свое детство, когда оглянулся на него в тридцать семь лет.

Диккенсу было всего семь месяцев, когда материальные затруднения вынудили его родителей перебраться из дома, где он появился на свет, в другой, худший и более дешевый; так они потом и переезжали все время, пока он жил под родительским кровом, или, точнее сказать, кровами. Возможно, что описанные игрушки, или по крайней мере часть их, относились к периоду жизни в Портсмуте, который плохо сохранился в его памяти. Но в 1814 году, спустя несколько месяцев после его второго дня рождения, его отец получил должность в Лондоне. Забавно, что Диккенс, своими описаниями прославивший Лондон, подобно тому как Бальзак — Париж, а Достоевский — Санкт-Петербург, впоследствии не мог вспомнить ничего особенного о своей тогдашней жизни в Лондоне, откуда уехал четырехлетним ребенком. Затем, в 1816 году, Джон Диккенс был назначен в Чэтэм, на одну из главных морских верфей, находившуюся в устье реки Медуэй в Кенте, в тридцати милях к юго-востоку от Лондона. Здесь Диккенс сперва жил в доме номер два по Орднанс Террас — милом и уютном домике этого квартала, где обитали люди среднего достатка, а потом, с 1821 года, наверное из-за расточительности отца, в менее респектабельном районе, на Сент-Мэриз Плейс, неподалеку от верфей. Очевидно, жизнь здесь протекала так же, как в Портсмуте. Однако в Чэтэме Диккенс чувствовал себя счастливым и всегда вспоминал это время как лучший период своей жизни.

«Об океане, о рыбах, которые в нем водятся»

Здесь появляется такой важный в былые времена член всякой среднесословной семьи, как няня; здесь Чарльз приобщается к нянюшкиным сказкам; здесь он получает первые уроки грамоты и начинает ходить в школу. Здесь он выдумывает свои первые игры и играет в них с детьми; первый раз в жизни отправляется в театр; здесь прочитывает свои первые детские книги и разыгрывает эти истории в кукольном театре; здесь он впервые слышит от своего товарища по играм «о существовании страшных разбойников, именуемых „радикалами“, которые считали, что принц-регент должен носить корсет, никто не должен получать жалованье, армию и флот следует распустить, и я, лежа в постели, дрожал от ужаса и молил бога, чтоб этих радикалов поскорее переловили и перевешали». Вспомним, что его собственный ярый радикализм более поздних лет всегда вызывал у других точно такие же приступы добропорядочного мещанского страха.

Этот детский мир, в котором обитают одухотворенные игрушки, и все вокруг исполнено движения, и у каждой вещи свое живое лицо, больше всего остального способствует своеобразному сдвигу реальности в его романах, где каждый дом, каждый стол, каждая повседневная вещь живет своей таинственной жизнью и люди тоже становятся участниками этого «действующего мира» вещей.

Теперь к его игрушечному миру прибавился еще мир сказок, вымышленных историй и почти мифических героев. «Красная шапочка была моей первой любовью. Мне казалось, что, если б я мог жениться на Красной шапочке, я был бы счастливейшим из смертных». В этой

сказке, так часто им вспоминаемой, добрая бабушка на деле оказывалась волком. «Робин Гуд», «Валентин и Орсон», «Желтый карлик» и «Матушка Банч» — все эти детские сказки не раз пересказываются в «Рождественской елке», а три последние постоянно возникают то на страницах его романов, то на страницах статей. Многочисленные издания «Робина Гуда» в стихах и прозе, очевидно, были первым источником его радикализма.

Развратных баронов, ленивых попов —
Нет, их я жалеть не умею,
У этих желанье всегда одно:
Сидеть у народа на шее.

Эти слова Робина Гуда были близки сердцу Диккенса, столь часто выступавшего «в защиту обездоленных».

«Матушка Банч», этот весьма популярный сборник детских сказок, представлял собой, подобно самому Диккенсу, некое удивительное смешение всего на свете. Большинство историй, входивших в книгу под названием «Желтый карлик», принадлежало к числу страшных сказок, в которых сверхъестественные события чередовались с удивительными подвигами, как то бывает в ребячьих рассказах. «Король храбро выступил в поход и, повстречав двух ужасных сфинксов, зарубил их своим мечом. Потом он начал бой с полдюжиной драконов и тоже их всех поубивал. Тут вышли ему навстречу двадцать четыре красавицы…» и так далее. Или что-нибудь еще более детское, вроде: «… и посыпались тут дождем бисквиты, пироги, сдобные булочки и всякие разные конфеты — даже в воздухе темно стало». Другие книги, вроде «Малютки Джорджа», представляли собой незамысловатое нравоучительное чтение — своего рода детский вариант произведений, так не нравившихся Диккенсу в популярном тогда «Сэндфорде и Мертоне»[6], или нечто подобное душеспасительной брошюре, которую миссис Пардигл оставляет в доме бедного кирпичника. «Нет, — говорит он ей, — я не читал книжицы, что вы оставили. Здесь у нас никто читать не умеет, а хоть бы кто и умел, так мне она все равно ни к чему. Это книжонка для малых ребят, а я не ребенок»[7]. Малютка Джордж получал в подарок «томик катехизиса в переплете, тисненном серебром, и карманную библию с ярко-красными застежками» — совсем в духе ненавистных взрослому Диккенсу школ для бедняков. Позднее Диккенс всегда с гневом выступал против навязывания детям нравственных поучений. Так, уже в ранних «Мадфогских записках» (1837) мы встречаем злую сатиру на это в лице некоего ученого мужа, который в пылу возмущения сказками заявляет, что «…Джека и Джилл можно было бы, пожалуй, изъять из общего списка вредных книг, поскольку герой и героиня в самом начале повести поднимаются на горку, чтобы принести ведерко воды, что есть занятие нелегкое и полезное…». А в 1853 году Диккенс однажды ополчился на своего старого друга художника Джорджа Крукшенка за то, что тот использовал материал детских сказок для проповеди воздержания.

Однако из всех своих детских книжек Диккенс явно выделяет сказки «Тысячи и одной ночи». После Нового завета и Шекспира он больше всего упоминает и цитирует эту книгу в своих романах; частенько фигурирует она и в его письмах. Ему так хорошо знакомо это произведение, что он ссылается на него по любому поводу. Примерами из «Тысячи и одной ночи» Диккенс подкреплял свои публичные выступления. Мы встречаем их, например, в первой же его речи, произнесенной в Америке (Бостон, 1842), затем в Вашингтоне и через несколько дней в Ричмонде (Виргиния). Выражения: «подобно сказочному джинну» или «подобно принцессе из „Тысячи и одной ночи“» чаще слетают с языка Диккенса, чем присказки Сэма Уэллера, позаимствованные им из городского фольклора, вроде: «как сказал приютский мальчик, дойдя до конца азбуки…» или «пожалуй, это слишком жирно, как сказала молодая леди, упрекая пирожника…». «Тысяча и одна ночь» — это некий экзотический прототип миссис Гаррис, вступающий в свои права всякий раз, когда разыграется фантазия, подобно тому как упомянутая мифическая особа всегда приходила на

выручку миссис Гэмп[8], дабы подкрепить ее выдумку каким-нибудь примером.

Популярный проповедник.

Но главное, что делало сказки «Тысячи и одной ночи» особенно важными для Диккенса, — это их повествовательная манера. Сюжет «Тысячи и одной ночи» строится на том, что Шехерезада рассказывает султану свои сказки, причем так ведет рассказ, чтобы на заре буквально вынудить султана отложить исполнение назначенной ей казни — ведь ему хочется узнать продолжение. Вспомним, как Дэвид Копперфилд по ночам в дортуаре рассказывает своему другу Стирфорту разные истории с единственной целью не утратить его покровительства. Все развитие Диккенса как художника шло от простого искусства рассказа к умению выстроить сложный сюжет и развить свою мысль во многих планах. Причины, заставлявшие его публиковать свои романы ежемесячными (реже еженедельными) выпусками, были по большей части материального свойства, но иногда диктовались какими-то привходящими обстоятельствами. И все же, мне думается, близкая ему с детства повествовательная манера Шехерезады тоже подталкивала его к столь любимому им постоянному и непосредственному общению с читателем. Мальчик от типографа, ждущий у его дверей текста для очередного выпуска, очевидно, был для него неким подобием грозного палача.

Таким образом, мы вправе сказать, что он всегда и не в меньшей степени, чем султанша, находился в зависимости от своей аудитории: «Расскажи нам еще что-нибудь, а не то…» Его первые романы выросли из случайных репортерских заметок и в таких книгах, как «Записки Пиквикского клуба» и «Николас Никльби», прошли через стадию плутовского романа и романа большой дороги, где каждый персонаж может в любой миг прервать плавный ход повествования ради того, чтобы что-то вам рассказать. И все же Диккенс, мне кажется, всегда пытается изыскать способ вести повествование еще более непосредственно — наподобие восточного рассказчика, слагавшего «Тысячу и одну ночь», или даже в подражание таким величайшим для него образцам восточных и вообще всех сказаний, как притчи об Иисусе. Прежде чем Диккенс достиг зрелости и романы его обрели сложную, многослойную структуру, он предпринял попытку выступить перед публикой с подобного рода повествованием. В 1840 году, когда, казалось, на время иссяк первый поток его творческих идей, у него возникла мысль создать образ болтливого, чудаковатого старого холостяка — мастера Хамфри — одного из типичных для Диккенса рождественских персонажей, в которые вложено не слишком много выдумки, но которые, при всей своей второсортности, отлично служат столь нужному для автора задушевному и свободному разговору с читателем. Правда, Шехерезады из мистера Хамфри не вышло, но первая же повесть, рассказанная старичком — «Лавка древностей», — имела у публики огромный успех и, по мнению Диккенса, больше любой другой его книги проложила ему путь к сердцу читателя. Он увидел, что главное — это сама история, а рассказчик — всего лишь ненужный посредник. Он снова взялся за роман «Барнеби Радж», первое его четко построенное произведение, и забросил мастера Хамфри с его часами и прочими ухищрениями и лишь однажды вернул его к жизни, чтобы завершить серию. Публичные чтения, которыми Диккенс увлекался в конце жизни, могут быть расценены, как последняя попытка пробиться к слушателю, установить с ним тот изначальный и непосредственный контакт, который доступен рассказчикам Востока.

Пристрастие к чудесному, почерпнутое не только из «Тысячи и одной ночи», но также из сказок, услышанных от няни, Диккенс пронес через всю жизнь. Творчество большинства настоящих романистов уходит своими корнями в мир сказок и легенд, но у Диккенса эти корни особенно крепки и глубоки. Из них вырастает целый лес образов — смешных, грустных и страшных; эти дикие заросли придают особую, неповторимую поэтичность всему им написанному, и их бессильны опошлить подобные нашим каменным гномам и грибам-беседкам безобразные садовые украшения, которые появляются у него, когда он

специально заботится о красоте своего стиля. Это редкостное ощущение чудесного, скрытого под внешним обликом вещей, соединялось у Диккенса с точным глазом и слухом репортера, умеющего уловить все реальные приметы жизни. От этого союза родились диковинные и привлекательные существа, населяющие диккенсовский мир, — мир, в котором мы не освоимся, пока не изучим его особый язык, не научимся в точности улавливать смысл его по видимости обычной речи: ведь слова у него могут вдруг обернуться каким-то причудливым своим подобием, точно так же как человек неожиданно становится карикатурой; а порой эти слова превращаются в заклинания, уносящие нас в страну великанов и волшебников, но оказывается, что страна эта расположена здесь же, по соседству, на знакомой нам улице Лондона. При этом Диккенс очень заботился о том, что бы все происходящее в его книгах было правдоподобно И мотивированно, о чем свидетельствуют многие его письма другу Джону Форстеру, с которым он весьма подробно обсуждал разрабатываемые сюжеты. Он старался, чтоб рассказ его убеждал читателя и чтоб тот мог воочию все увидеть.

Если Диккенс и грешил против реализма, то лишь в двух случаях: когда хотел во что бы то ни стало вселять надежду в сердца людей и когда находился в плену у существующих сексуальных условностей; в остальных случаях его нельзя обвинить в сознательном пренебрежении правдой жизни. А необычным его мир был главным образом потому, что в реальности Диккенса больше удивительного и гротескного, чем в реальности, какой ее видит любой из нас.

Бесспорно, Диккенс немало удивился бы тем сложностям, которые обнаружили в его книгах нынешние литературные критики, но похвалы, расточаемые ему, убежденному реалисту, за его сказочность, ничуть не смутили бы его и только обрадовали. Ведь Диккенса никогда не покидает убеждение — примером тому «Домби и сын», — что правда в мире не за Блимберами с их страстью к собиранию фактов, а за такими, как Глаб, этим стариком «с лицом, напоминающим краба, в потертом клеенчатом костюме», который возил колясочку Поля Домби и знал «…все об океане, о рыбах, которые в нем водятся, и об огромных чудищах, которые выползают на скалы и греются на солнце, и снова ныряют в воду, если их испугать, и так пыхтят и плещутся, что их слышно за много миль». Эти чудища постоянно появляются на страницах романов Диккенса. Его душа протестует против заведения Блимбера, в котором, как величественно объявляет мисс Блимбер, «нет места для разных Глабов».

Впечатление, которое произвели на маленького Поля Домби морские чудища старого Глаба, наводит нас на мысль, что иная самодельная сказка, услышанная от матери или няни, не уступит по силе воздействия легенде или мифу, а порой даже затмит собой всем знакомую волшебную сказку. Как раз в счастливые дни, проведенные на Орднанс Террас в Чэтэме, у Диккенса впервые появилась няня — звали ее Мэри Уэллер. Вполне естественно, что няня для ребенка, никому в ту пору не известного, не оставила по себе особого воспоминания. Важно другое: все воспоминания о ней Диккенса настолько противоречивы, что, не будь у нас точных сведений, мы, пожалуй, решили бы, что у писателя было две няни: одна — добрая и ласковая, а вторая злая (все та же диккенсовская антитеза).

Прибавила она ему в жизни радости или нет — неизвестно, но, как бы там ни было, он сторицей вознаградил ее позднее, прославив ее имя — вспомним, что невесту Сэма Уэллера, «изящную и хорошенькую служанку» судьи Напкинса, тоже звали Мэри. Если же его нянюшка хоть вполовину располагала сердечностью Пегготи, няни Дэвида Копперфилда, то, несомненно, она была образцом для всех нянь. Но если это ее он вспоминает в «Нянюшкиных сказках», опубликованных в 1860 году в сборнике «Круглый год», и если, чего доброго, это она выведена в святочном рассказе «Остролист» (1855), то Мэри Уэллер предстает перед нами совсем в ином свете. Здесь мы читаем: «Молодая женщина… злорадно наслаждалась моими страхами…», «Звали ее Милосердой, хотя она никогда не была милосердна по отношению ко мне». Диккенс изображает ее «… одетой в зеленое платье желтолицей женщиной с рыбьими глазами и орлиным носом…», совсем, как мы видим,

непохожей на невесту Сэма Уэллера; «…да воздастся ей по заслугам за мой холодный пот и ночные кошмары!» — добавляет он. Ее истории, подобно всему, что обычно рассказывают своим питомцам слуги, были о всяких ужасах, по крайней мере в памяти Диккенса от них осталось ощущение какой-то жути. Так, свой рассказ об этих историях он предваряет словами: «Боюсь, именно наших нянюшек мы должны винить в том, что нас против воли тянет снова и снова заглядывать в разные темные уголки».

Ужасы, населяющие «темные уголки», куда он заглядывает в этом очерке, носят достаточно лубочный характер, и над ними не грех посмеяться, да и сам Диккенс, приняв на себя, как в случае с игрушками, роль рассказчика-отца, излагает их юмористически. Тут появляется капитан Душегуб, который превращает своих жен в мясные пироги (видно, так, на английский манер, переделала Мэри Уэллер историю о Синей Бороде). И опять, как в разговоре об игрушках, заманчивей всего было бы предположить, что именно злодей детских сказок — капитан Душегуб породил интерес к преступлению у Диккенса, в романах которого убийство играет такую большую, почти ритуальную роль. Но нельзя забывать, что наша помять избирательна. И как бы ни старался юный Чарльз убедить себя, что эта и прочие истории о привидениях и жутких убийствах — чистый вымысел, Мэри Уэллер (если то была она) всегда умела простейшим образом заставить его в них поверить; она сообщала, что все рассказанное произошло с ее золовкой, или деверем, или с каким-нибудь другим родственником. А одна История даже случилась с ней самой — история про то, как «храбрая и очаровательная служанка вышла замуж за хозяина деревенской гостиницы, у которого была прелюбопытная привычка: он всегда носил на голове шелковый ночной колпак и ни за что не желал с ним расставаться. Как-то раз ночью, когда он крепко спал, храбрая и очаровательная женщина приподняла его шелковый ночной колпак с правой стороны и увидела, что уха под ним нет; тут она сразу догадалась, что он и есть изуродованный ею взломщик — тот самый бандюга, что поплатился ухом за намерение совершить свое зверское преступление, а женился он на ней лишь затем, чтобы ее умертвить. Она тотчас же раскалила на огне кочергу и прикончила его. В награду за это король Георг пригласил ее к себе во дворец, и там члены королевского дома хвалили ее за великую предусмотрительность и отвагу».

Диккенс пересказывает нам эту историю со свойственной ему иронией, прибегая к таким выражениям, как «прелюбопытная привычка» и «ни за что не желал с ним расставаться» — он всегда пользуется подобными оборотами, когда хочет показать, к каким искусственным приемам приходится прибегать, чтобы представить зрителю или читателю какой-нибудь неправдоподобный сюжет. Совершенно очевидно, что он получает искреннее удовольствие от всех несуразностей, которыми изобилуют нянины истории; пожалуй, то же чувствуется, когда он разворачивает перед нами какие-нибудь донельзя мрачные события своих романов. Но очевидно, его столь же забавляло откровенное нагромождение кровавых подробностей в этих запавших ему в душу няниных сказках. И то, что няня «злорадно наслаждалась» его страхами, вызывает у него сложное чувство, в котором сочетается восторг, осуждение и признание того, что он сам невольно поддавался этому запугиванию. Он отлично сознает, что ни за что не расстался бы с этими ночными кошмарами, сыгравшими для него впоследствии такую важную роль. Он тоже, как и Мэри Уэллер, мог бы повторить слова жирного парня по имени Джо: «Я хочу, чтобы у вас мурашки по спине забегали»[9]. С возрастом его страсть выдумывать ужасы явно ослабела, но в ранних книгах — например, когда Сквирсы терзают мальчишек в Дотбойс-Холле или же Квилп дразнит жену и тещу — трудно сказать, кто получает от этих истязаний большее удовольствие — автор или его персонажи. Даже в последнее десятилетие своей жизни он с похвалой отзывался о юморе кентской публики, которая на одном из его публичных чтений громко хохотала над Сквирсами и их мальчишками. Нельзя сказать, чтобы Диккенсу хоть в какой-то мере был присущ садизм, просто он вроде той няньки «злорадно наслаждался» своей способностью вызывать подобные чувства и, явно завидуя успеху истории про капитана Душегуба, испытывал какое-то странное, почти детское умиление оттого, что его-то злодеи

страшнее страшного. Со времени письма, написанного Форстеру про Фейгина в 1838 году («… остался еще еврей — злодей, каких мало, — не знаю, что с ним делать»), Диккенс не переставал с комическим удовольствием извлекать из «темных уголков» своего сознания разные ужасы, и было в этом что-то от прежнего состояния — то ли боязливой оторопи, то ли веселья, — в которое его повергали жутковатые нянюшкины сказки.

Мэри Уэллер (или ее мистер Хайд[10]) не довольствовалась рассказыванием сказок. Еще она, без сомнения, водила Чарльза и его братьев и сестер на прогулку и, по обыкновению всех нянек, пока они гуляли, навещала своих друзей. Помните, как мистер Домби, поручив миссис Тудль высокую честь нянчить его наследника, постарался оторвать ее от семьи (даже имя ей дали другое — Ричардс), а она, несмотря ни на что, поддалась искушению навестить свою плебейскую родню, за что и была уволена. Дом Джона Диккенса был поскромней и попроще величавых ледяных хором мистера Домби, поэтому в памяти Чарльза сохранились еще и такие обстоятельства, связанные с Мэри Уэллер: «…в детстве меня таскали к такому количеству рожениц, что я сам не пойму, как избежал опасности стать акушером. У меня, должно быть, была очень участливая няня с огромным количеством замужних приятельниц… я припомнил, что навещал некую даму, родившую сразу четверых детей (я не решаюсь написать пятерых, но совершенно уверен, что их было пятеро). Эта достославная особа устроила у себя в то утро, когда меня туда привели, настоящий светский прием и… четверо (вернее, пятеро) усопших младенцев лежали рядышком на чистой скатерти, постланной на комоде; по детской моей простоте они казались мне — вероятно, благодаря своему цвету — похожими на свиные ножки, которые выкладывают на витрине в чистеньких лавочках, торгующих требухой». Весь этот гротескный, почти шутовской для наших ушей рассказ о мертвых детях, к тому же связанный с упоминанием о родах, и все то, о чем, без сомнения, шел разговор между нянюшкой Уэллер и матерью покойных малюток, разумеется, прокладывает путь жутковато-странному миру миссис Гэмп.

Вероятно, для современного читателя особенно удивительно, что ребенка ведут в чужой дом, куда пришла смерть. Викторианцам это не представлялось таким странным. То, что может показаться нам нездоровым интересом к смерти, на деле было всего лишь одним из проявлений тогдашней патриархальности, непонятной в наш век, когда больные не лежат дома, по крайней мере в «летальных случаях», как говорят врачи. Детская смертность тоже была так велика, что воспринималась как обычное явление. Ребенку следовало знать, что ему всечасно угрожает — ведь, во-первых, это было обычное дело, а во-вторых, полезный урок: человек преисполнялся религиозного страха и тем самым готовился предстать перед богом. Возможно, что именно соображениями благочестия объяснялся тот нянюшкин поход, который Диккенс описал нам следующим образом:

> «Нас всех обнесли подогретым бальзамом, и начался сбор пожертвований, что сильно меня встревожило, поскольку у меня были карманные деньги. Это знала и моя провожатая (не стану называть ее), и она принялась горячо убеждать меня внести свою лепту, на что я ответил решительным отказом. Тогда собравшиеся почувствовали ко мне отвращение и дали мне понять, что отныне мне нечего надеяться попасть на небо».

Этот двуликий портрет («милая нянюшка», «моя провожатая, не стану называть ее») до некоторой степени соответствуют тому немногому, что мы о ней слышали. Если даже не Мэри Уэллер укрепляла подобным образом его религиозное чувство, то гимны на сон грядущий пела ему Мэри, так по крайней мере она утверждала много позже в интервью после смерти ее знаменитого питомца, да и сам он на пятом десятке вспоминает об этом в письме к своему другу Форстеру: «Некая особа — интересно, попала ли она после смерти на небо и как это ей удалось (безусловно, не мать писателя, ибо та умерла в 1863 году), — пела мне вечерние гимны, и я плакал в подушку».

Кем бы ни была эта религиозная наставница и к чему бы ни сводились ее поучения, но если это она водила юного Чарльза на проповеди, где без конца говорилось об адском

пламени, то именно ее следует винить в том, что в сердце Диккенса навечно поселилось отвращение к подобным собраниям. Оно зародилось в душе мальчика, еще когда они жили в Чэтэме. Рядом с домом Диккенсов была баптистская часовня, которая, по слухам, находилась в ведении преподобного Уильяма Джайлза, настоятеля весьма влиятельной в Чэтэме Сионской баптистской часовни. Хотя родители Диккенса состояли в добрых отношениях с этим священником и, вероятно, захаживали к нему в часовню, наше представление о них заставляет думать, что их отношение к религии вряд ли простиралось дальше обычного посещения ортодоксальной церкви: ведь трудно предположить, что такой открытый и компанейский Малый, как Джон Диккенс, или его падкая до развлечений супруга хотя бы на время примкнули к диссидентской церкви с ее нескончаемыми проповедями и призывом к воздержанию. У меня также нет основания считать, будто мистер Джайлз был из числа пастырей, подобных Стиггинсу и Чедбенду[{11}], скорее, он был им полной противоположностью, если судить по сведениям, сохранившимся о его сыне, Уильяме-младшем, первом школьном учителе Диккенса. И все же, несомненно, в то время Диккенс навсегда воспылал ненавистью к бесконечным проповедям.

> «Летними вечерами, когда цветы, деревья, птицы, а вовсе не проповедники манили мое детское сердце, женская рука хватала меня за макушку, и в качестве очищения пред вступлением в храм меня принимались скрести что есть сил, от шеи до самых корней волос, после чего, заряженного мыльным электричеством, тащили томиться, словно картошку, в застойных испарениях громогласного Воанергеса Кипятильника и его паствы и парили там до тех пор, пока мое слабое разумение окончательно не испарялось из моей головы. В означенном жалком состоянии меня выволакивали из молитвенного дома и в качестве заключительного экзерсиса принимались вытягивать из меня, что имел в виду Воанергес Кипятильник, когда произносил свои „в-пятых“, „в-шестых“, „в-седьмых“; и все это продолжалось до тех пор, пока преподобный Воанергес Кипятильник не становился для меня олицетворением какой-то мрачной и гнетущей шарады. Меня таскали на религиозные собрания, на которых ни одно дитя человеческое, исполнено ли оно благодати или порока, не способно не смежить очи; я чувствовал, как подкрадывается и подкрадывается ко мне предательский сон, а оратор все гудел и жужжал, словно огромный волчок, а потом начинал крутиться и в изнеможении падал — но тут, к великому своему страху и стыду, я обнаруживал, что упал вовсе не он, а я. Я присутствовал на проповеди Воанергеса, когда он специально адресовался к нам — к детям; как сейчас, слышу его тяжеловесные шутки (которые ни разу нас не рассмешили, хотя мы лицемерно делали вид, будто нам очень смешно); как сейчас, вижу его большое круглое лицо; и мне кажется, что я все еще гляжу в рукав его вытянутой руки, словно это большой телескоп с заслонкой, и все эти два часа безгранично его ненавижу».

Это не был всего лишь мальчишеский протест Тома Сойера против воскресного платья и мытья. Именно отсюда выросла потребность беспощадно высмеять мистера Стиггинса, этого охотника полакомиться за счет Тони Уэллера, соседнюю молельню, страстно ненавидимую Китом Набблсом, преподобного Мельхиседека Хаулера, которым стращают беднягу Бансби[{12}], а пуще всех — гнусного елейного мистера Чедбенда; отсюда также возникло яростное неприятие еще более зловещего мира Мэрдстонов и миссис Кленнэм, где гнездится скрытый садизм, подавленные сексуальные инстинкты и утверждение бренности земного существования. У нас нет причины думать, что счастливые дни, проведенные в Чэтэме, оставили в душе Диккенса неприязнь по отношению к кальвинизму. И все-таки мне кажется, здесь сыграло роль что-то еще, кроме случайных посещений баптистской часовни и бесконечных проповедей, на которых он зевал рядом с няней или родителями. Не было ли в доме еще какого-нибудь набожного слуги, чьим заботам иногда поручали мастера Чарльза?

Длинные проповеди и кальвинистские поучения были главными пугалами его детства; он рассказывает об этом в своих воспоминаниях и романах. В романах это ощущение затравленности передается в форме занятий устным счетом. Вспомним, как мистер Мэрдстон мучает Дэвида («Если я зайду в сырную лавку, и куплю пять тысяч глостерских сыров по четыре с половиной пенса каждый, и заплачу за них наличными…»); или как дядюшка Памблчук засыпает Пипа арифметическими примерами, которых хватает на все время завтрака: «Семь да четыре? — Да восемь? — Да шесть? — Да два?» Это, по-моему, прекрасный пример того, как Диккенс в нескольких коротеньких смешных фразах устанавливает описанную другими в объемистых исторических трудах тесную связь между протестантским благочестием и практицизмом. Впрочем, он и сам поддавался искушению сыграть с детьми в эту игру — «глостерские сыры». Уилфрид Мейнелл[13], рассказывая в своих записках об отношениях Диккенса с семьей его будущей жены Элис, замечает, что даже в ушах уже взрослой Элис продолжал звучать строгий голос писателя, вопрошавшего: «А ну, сколько будет девятью девять?»

В интервью, которое Мэри Уэллер (или миссис Гибсон, как ее звали в то время) дала после смерти писателя диккенсоведу Роберту Лэнгтону, ни слова не говорилось ни о каких строгих запретах кальвинистского толка. Напротив, она с теплотой вспоминает о двух вполне мирских увлечениях мальчика, которые оказали серьезное влияние на всю его жизнь. «Мальчиком Чарльз страсть как любил читать», — сообщает она; и дальше: «А иногда Чарльз спускался ко мне и говорил: „Мэри, прибери в кухне, мы хотим поиграть здесь в одну интересную игру“, и тогда приходил Джордж Строугхилл со своим волшебным фонарем, и они пели, читали стихи и разыгрывали представления».

Книги, за которые Диккенс принялся после детских сказок, тоже помогают многое понять в его творчестве.

Наверху была комнатка, «… куда я имел доступ, поскольку она примыкала к моей…». И дальше мы узнаем из «Дэвида Копперфилда», что юный Чарльз открыл для себя великие образцы плутовского романа XVIII века; это были «Родрик Рэндом», «Перегрин Пикль», «Хамфри Клинкер», «Том Джонс», «Векфильдский священник», их французский собрат «Жиль Блаз» и великий предшественник «Дон Кихот». «Тристрама Шэнди» среди них не было, но позднее он тоже попал в число любимейших книг. Большинство ранних книг Диккенса создано по образцу свободно построенных романов Фильдинга и Смоллета. Кроме того, его герои, Николас Никльби и Мартин Чеззлвит с их вполне негероическими слабостями — сарказмом, гордыней, эгоцентризмом и эгоизмом, — созданы во вполне бытовой традиции Тома Джонса и Родрика Рэндома, этих «заблудших овец с золотым сердцем», хотя присущая Диккенсу ранневикторианская сдержанность в вопросах пола придает его молодым героям какой-то бесполый облик по сравнению с этими здоровяками, бабниками и почти плутами предшествующего столетия. Сходство между ними столь разительное, что мы легко верим Диккенсу, когда он пишет: «Я был Томом Джонсом в течение недели (Томом Джонсом в представлении ребенка — самым незлобивым существом) и целый месяц крепко верил в то, что я Родрик Рэндом». В своих романах он продолжал отождествлять себя с этими героями, когда ему было уже за тридцать — пожалуй, до тех самых пор, пока Дэвид Копперфилд, от лица которого он здесь говорит, не научил его, что автор может воплотить в герое свой характер и свое прошлое, не обращаясь за помощью к плутовским романам, прочитанным в детстве.

Любимые герои.

Но куда важнее этих странствующих молодых джентльменов, завещанных Диккенсу Фильдингом и Смоллетом, две другие группы персонажей, появляющиеся в его ранних романах. Первый из них — Дон Кихот — вынуждает нас пуститься в некоторые объяснения. Как верно подметил Достоевский, мистер Пиквик в основе своей сродни Дон Кихоту. Но пожалуй, не менее важен в этой галерее простаков и другой блаженный — стерновский дядя

Тоби, от которого несомненно, происходит капитан Катль. Действительно, воплощенная позднее Достоевским мысль об избранности идиота является ощутимой частью диккенсовского понимания благодати божьей, что сближает этих писателей. Пристрастие Диккенса к людям не от мира сего, очевидно, служит главным объяснением такой любви к нему Достоевского. Разумеется, неотделимый от Дон Кихота Санчо Панса, а с ним и толпа верных, хитрых и бывалых слуг, состоящих при Томе Джонсе, Перегрине Пикле, Родрике Рэндоме и других молодых героях, дают основной материал для создания Сэма Уэллера, Джо Уиллета, Марка Тэпли и, конечно, Джоба Троттера. Не зря же Диккенс вспоминает, что мальчиком только и думал про Партриджа, Стрэпа, Тома Пайпа и Санчо Пансу. Если к этому прибавить капрала Трима, флегматичного денщика дядюшки Тоби, то у нас будет всё (кроме его словечек), из чего возник Сэм Уэллер — преданный и видавший виды балагур, который учит своего наивного хозяина, как жить на свете. Этой детской начитанности, тому именно, что «Чарльз мальчиком страсть как любил читать», он, пожалуй, и обязан богатым запасом готовых образов, который оказался у него под рукой, когда невиданный успех сразу сделал его популярным романистом. Ведь первые десять лет творчества ушли у Диккенса на то, чтобы приспособить обширную коллекцию любимых им с детства героев к новой эпохе с ее викторианской эксцентричностью и индивидуализмом и выразить ее через них.

Великие романисты — Сервантес, Лесаж, Фильдинг, Смоллет и Стерн — во многом помогли сформироваться таланту Диккенса, но не от них он заимствовал ту перенасыщенность драматическими ситуациями, которой отличаются как лучшие, так и худшие его романы. Тут, без сомнения, надо вспомнить про волшебный фонарь, для которого Мэри Уэллер освобождала стол, про кукольный театр Чарльза, про его юношеские подражания современным пьесам — первые попытки сочинить что-то не только для себя, но и для других. А потом он увидел пьесы, разыгранные на настоящей сцене, и это дало новую пищу его творчеству.

Жизнь в Чэтэме

С пантомимой он познакомился в раннем детстве, еще до переезда в Чэтэм. Мы узнаем из предисловия к «Жизни Гримальди» (Диккенс за деньги редактировал эту рукопись вместе с отцом, поскольку был очень занят после успеха «Пиквикского клуба»), что этого великого клоуна он увидел в Чэтэме еще в бытность свою восьмилетним мальчиком.

Однако в Королевском театре (хоть в нем и гастролировали лучшие тогдашние актеры) Диккенс не только получал удовольствие от пьесы, но также (и это куда важнее для его творчества) от души забавлялся несоответствием пьесы тому, что из нее делали бедные артисты (особенно доставалось Шекспиру). Это была извечная тема его шуток, прямых и иносказательных, начиная с «Очерков Боза» и «Пиквика» (Сэм Уэллер) и кончая «Большими надеждами», где рассказывалось, как мистер Уопсл играл Гамлета. В Королевском театре в Чэтэме Диккенс, по его словам, впервые увидел, как «…король-злодей (Ричард III) спал в военное время на слишком для него короткой кушетке и как страшно сказались угрызения совести на состоянии его обуви»; узнал, что «ведьмы в „Макбете“ были на одно лицо с танами и другими действительными обитателями Шотландии; что доброму королю Дункану не лежалось в могиле и он то и дело выходил оттуда, каждый раз выдавая себя за кого-то другого». Здесь высмеивались не только пороки тогдашних гастрольных постановок Шекспира, но и все тогдашние штампы плохого театра, которые давали Диккенсу возможность комически обыграть несоответствие между идеалом и его нелепым воплощением, часто встречавшееся в жизни. Впрочем, как бы ни подшучивал Диккенс над мелодраматическими диалогами и ситуациями (правда, в последних романах это чувствуется слабее), он сам прибегал к помощи этого злополучного средства, когда его воображение не поспевало за сложными поворотами интриги. К тому же он сам признавался много лет спустя, уже на шестом десятке, что театр всегда был для него чем-то вроде воплощения рая, не похожего на ужасавшую его реальную жизнь: «…на час или два я совсем позабыл о

действительности и… оказавшись на улице, изумился, как там было сыро, темно и холодно, сколько там толкалось людей и грозило наехать экипажей».

Волшебный фонарь.

Еще в Чэтэме — а Диккенсы покинули его, когда Чарльзу не было и одиннадцати лет, — его хождение в театр приобрело характер настоящего увлечения. У Диккенсов, которым в последние годы жизни на Сент-Мэриз Плейс приходилось весьма туго, квартировал один молодой человек, незадолго перед тем приехавший из Сэндхёрста[14] и ожидавший производства в офицеры, некий Джеймс Лэмерт, пасынок сестры миссис Диккенс. Он увлекался постановкой любительских спектаклей, а также частенько брал с собой маленького Чарльза в Королевский театр. Разумеется, посещение спектаклей в обществе веселого молодого человека, большого театрала, и к тому же не вполне взрослого и не вполне члена семьи, дало толчок настоящему увлечению сценой; это было совсем не то, что ходить в театр с родителями, хотя и тогда Чарльз получал огромное удовольствие. Диккенс сам описал, сколь по-разному люди наслаждаются театром в этих обоих случаях — сравним, к примеру, семью, пришедшую на бенефис мисс Сневелличчи в романе «Николас Никльби», с молодыми театралами из «Очерков Боза».

В детстве он любил домашний кукольный театр…

Чэтэм вообще значил очень много в жизни Диккенса, и с отъездом оттуда кончилась райская жизнь, исчезла та система устойчивых представлений, которые сохраняются у большинства обеспеченных детей еще в юности, а к Чарльзу больше уже не вернулись. Прежде всего после Чэтэма он никогда уже так не любил свою мать, не доверял своим родителям. «Мои родители, — говорит герой рассказа „Одержимый“, — были, мягко выражаясь, из числа тех, кто заботится о своих детях не слишком долго».

Миссис Диккенс, по словам Мэри Уэллер, была «доброй, любящей матерью и прекрасной женщиной». Вместе с сестрой она готовила к школе своих многочисленных детей, включая и Чарльза. По свидетельству Джона Форстера, писатель часто говорил, что «своей детской жаждой знаний и рано проснувшейся любовью к чтению он обязан матери, которая дала ему не только основы родного языка, но также, несколько позже, латыни. Она подолгу занималась с ним каждый день, и, как он уверяет, весьма основательно». То была едва ли не лучшая похвала в устах будущего романиста, который превыше всего ценил образованность. И все же это была последняя дань благодарности матери. Если в последующие годы он не мог мириться с отцовской бесхарактерностью, то матери он еще меньше прощал ее слабые, не приносившие плодов попытки проявить решительность.

Чэтэм в дни детства Диккенса.

В счастливую пору их жизни в Чэтэме Чарльзу, очевидно, передалась отцовская общительность. Джон Диккенс, как позднее вспоминал один человек, знавший его в Девоншире, «был приятным собеседником с неисчерпаемым запасом анекдотов и неподдельным чувством юмора» — трудно представить себе лучшего друга для мальчика с пытливым умом и богатой фантазией. Они вместе совершали длинные прогулки по Чэтэму, Рочестеру и по их окрестностям. Во время одной из таких прогулок юного Диккенса поразил дом в Гэдсхилле, покупка которого позднее увенчала для него сознание его собственного успеха и утвердила его как настоящего джентльмена, о чем всю жизнь мечтал его отец. Это отец открыл ему английскую природу, ставшую для Диккенса каким-то своеобразным общедоступным символом благоденствия нации, ее радушия и добрых старых обычаев, ее бесхитростного веселья, — ведь именно здесь они с отцом бродили по будущим Дингли Деллу и Магльтону, этим обителям пиквикского простодушия. Наверное, отец брал его с

собой, когда по делам службы отправлялся на верфи или плыл вверх по реке Медуэй, где Чарльз, должно быть, впервые увидел каторжников, работавших на разгрузке судов, и их галеры, залегшие в Кулингских топях к северо-востоку от Чэтэма; как знать, может быть, здесь-то и родилась история Пипа, который был его вторым, уже обособленным «я». Это отец исходил с ним все поместье Кобхэм-Парк, где юный Диккенс впервые заглянул в аристократический, феодальный мир (позже, в дни славы, он с легкостью причислял себя к нему) и где, казалось, непременно должен был обитать самый диккенсовский из всех героев Шекспира — Фальстаф. А главное, он, бесспорно, скоро убедился, что у них с отцом есть одно общее качество, почитаемое им впоследствии за основу всех добродетелей, а именно неуемность. Так возникла его глубокая привязанность к отцу, устоявшая перед тридцатью годами отцовских денежных манипуляций в духе Микобера.

Окрестности Рочестера, где Диккенс в детстве гулял с отцом.

Что касается всего остального, то лишь в Чэтэме Диккенсу довелось серьезно поучиться в школе — в только что открытом учебном заведении Уильяма Джайлза, сына баптистского священника. Много лет спустя — точнее, через двенадцать лет после смерти писателя — сестра Джайлза вспоминала, что Чарльз был очень красивым мальчиком с длинными светлыми локонами и на редкость мягким и покладистым характером. Очевидно, он пользовался большим расположением директора школы, который много с ним занимался. Когда в 1822 году Джона Диккенса перевели в Лондон, он не сразу взял мальчика с собой, и Чарльз оставался на пансионе в той же школе еще несколько счастливых месяцев. На прощание Уильям Джайлз подарил мальчику экземпляр гольдсмитовской «Пчелы»[15], а позже сделал ему другой, более долговечный подарок: после успеха «Пиквикского клуба» он прислал своему бывшему воспитаннику табакерку с надписью — «Неподражаемому Бозу»; этим псевдонимом Диккенс, не лишенный способности подтрунивать над собой, больше всего любил пользоваться, ибо ни один другой псевдоним не выражал столь полно его представления о себе как о чем-то совершенно незаурядном, ни с чем не сравнимом.

Когда в канун рождества 1822 года маленьким мальчиком, не достигшим еще одиннадцати лет, Чарльз без провожатых покинул Чэтэм в почтовой карете, чтобы в Лондоне присоединиться к родителям, он пребывал в счастливом неведении о том, что несут ему события наступающего года; а они уже готовились ввергнуть этого совершенно незаурядного мальчугана в тот лондонский омут, где без надежды прозябают тысячи бедняков. Может быть, поэтому это долгое путешествие вспоминалось ему потом в столь мрачном свете.

> «Сколько прожито лет, а разве забыл я запах мокрой соломы, в которую упаковали меня, словно дичь, чтобы отправить — проезд оплачен — в Кросс-Киз на Вуд-стрит, Чипсайд, Лондон. Кроме меня, в карете не было других пассажиров, и я поглощал свои бутерброды в страхе и одиночестве, и всю дорогу шел сильный дождь, и я думал о том, что в жизни гораздо больше грязи, чем я ожидал».

Глава II
Юность. 1822–1836

емден-Таун, где в доме номер шестнадцать по Бейхэм-стрит обосновались теперь родители Диккенса, был окраиной Лондона. От настоящего города его отделяли полузастроенные участки, перемежавшиеся пустырями и зарослями кустарника. Диккенс блестяще описал в «Домби и сыне» этот район, каким он стал десять с лишним лет спустя, после 1835 года, когда через него неожиданно пролегла железная дорога. Она безжалостно

разрушила жилища, сломала привычный уклад жизни местного населения — этой обособленной, почти деревенской общины ремесленников и мелких собственников, которая была столько раз описана в городском романе XIX века (вспомним Петербург Раскольникова, Париж Жервезы Купо и Лондон Самсона Брасса) и которая при всей своей захолустности до сих пор составляет в какой-то мере примету многих больших городов.

> «Сады Стеггса… Это был небольшой ряд домов с маленькими, убогими участками земли, огороженными старыми дверьми, бочарными досками, кусками брезента и хворостом; жестяные чайники без дна и отслужившие свою службу каминные решетки затыкали дыры. Здесь „садовники Стеггса“ выращивали красные бобы, держали кур и кроликов, возводили дрянные беседки (одной из них служила старая лодка), сушили белье и курили трубки… Как бы там ни было, местные жители почитали Сады Стеггса священной рощей, которую не уничтожат железные дороги; и были они так уверены в ее способности пережить все эти нелепые изобретения, что трубочист на углу, который, как было известно, руководил местной политикой Садов, обещал во всеуслышание, что в день открытия железной дороги — если она вообще когда-нибудь откроется — он прикажет двум своим мальчишкам вскарабкаться по дымоходам его жилища и приветствовать неудачу насмешливыми возгласами из дымовых труб».

Сады Стеггса.

Бейхэм-стрит была заметно благоустроенней: она шла террасами, на которых стояли двухэтажные дома не более чем десятилетней давности. Но где-то уже за углом притаилось множество таких «Садов Стеггса», и Чарльз, наверное, частенько бродил там в последующие месяцы своего вынужденного безделья. Сама Бейхэм-стрит по составу обитателей тоже отнюдь не была чем-то единым: Диккенсы жили здесь в соседстве с мелкими лавочниками, не слишком преуспевшими людьми свободных профессий, которые, подобно им самим, притязали на некую социальную избранность; тут же обосновались и почтенные ремесленники, которых Диккенсы никогда не считали себе ровней. Теперь они, однако, спустились на более низкую ступень общественной лестницы (да и на ней удерживались с трудом) по сравнению с временами Сент-Мэриз Плейс в Чэтэме, хотя уже там им жилось хуже, чем на Орднанс Террас, где они провели самые свои счастливые и беззаботные дни. Уже старухой Мэри Уэллер вспоминала, что еще в Чэтэме с переездом из одного района в другой в доме поубавилось гостей, поубавилось веселья. А теперь уже не было и Мэри Уэллер — она вышла замуж за плотника с верфи и, когда семья Диккенсов переехала в Лондон, осталась в Чэтэме. Теперь всю работу по хозяйству исполняла «сиротская» — девочка, взятая из чэтэмского работного дома, то есть принадлежавшая к самым низам весьма обширного тогда отряда прислуги. Даже для нее, наверное, не хватало места, и она ютилась где-нибудь под лестницей (подобно «маркизе» у Салли Брасс в «Лавке древностей»), ибо, кроме четы Диккенсов и их шестерых детей, в доме был еще жилец, молодой Джеймс Лэмерт, и все они теснились в четырех комнатах. Что ж, они вынуждены были экономить; и, подобно другим беднякам из «благородных», они, наверное, радовались тому, что в Лондоне их никто не знает и тем самым здесь легче скрыть, в каких они затруднительных обстоятельствах и как им туго приходится. И если Джон Диккенс послужил прототипом для Уилкинса Микобера, то он, без сомнения, тоже не переставал надеяться на чудо, которое в последний момент поможет им избежать разорения. Но разорение надвигалось так же неминуемо, как железная дорога, верь в нее или не верь.

Сады Стеггса.

Ну кто бы не посочувствовал родителям Диккенса в их бедственном положении! Они

были явно симпатичнее, когда у них было лучше с деньгами: отец меньше прожектерствовал, а мать не производила впечатления женщины бесконечно глупой и отталкивающе бессердечной. Им так недолго довелось жить весело и принимать гостей (и то ведь без большого размаха), что казалось жестокой несправедливостью расплачиваться за это столь дорогой ценой. Но их кредиторы думали иначе: отдавай деньги в срок и не трать сверх меры — таково было их кредо, и они добивались, чтобы за несколько лет привольной жизни им было уплачено сполна. Опыт, приобретенный в эти два года (1823–1824), навсегда приучил Диккенса быть предельно аккуратным в денежных делах и до такой степени заботиться о правильном ведении хозяйства, что, пожалуй, он не уступил бы в этом отношении самому почтенному лавочнику.

Лондон

Ранневикторианское общество представляло собой род джунглей; в них не давали пощады беднякам, копошившимся на самом дне, но достаточно жестоко обходились и с людьми, подобными родителям Диккенса, которые тщились сохранить свой престиж и не утратить право именоваться представителями хорошего общества. Страницы романов Диккенса и Достоевского наводняют странные существа: мелкие чиновники, капитаны на половинном окладе, не слишком преуспевающие интеллигенты (разные там учителя музыки, рисования и танцев), священники (от грязного капеллана, встреченного Пиквиком во Флитской тюрьме, до Чарльза Ханимана[16], описанного Теккереем), инженеры, изобретатели и мелкие торговцы — это они, как нетрудно заметить в «Пиквикском клубе» и «Крошке Доррит»; составляют на селение долговых тюрем Флит и Маршалси. По-детски эгоцентричные и по-детски жизнерадостные, с постоянной заботой о своей благовидности и своем престиже, со вздорной претензией на какую-то избранность и разговорами о каких-то былых успехах, переменчивые — то из трусости гневливые, то трусливо лебезящие, — эти бездельники в неопрятном белье и с напомаженными бакенбардами, эти Мармеладовы, Иволгины, Лебедевы, эти Микоберы, Джингли, Дорриты, Чиви Слаймзы составляют отряд самых что ни на есть диковинных чудовищ из литературного зверинца XIX века. Впрочем, они, разумеется, стоят особняком; ничем не прикрытые, раздутые, мерзкие, смешные и немного жалкие, они не более как тунеядцы-стрекозы в трудолюбивом муравейнике, уверяющие себя даже в зимнюю стужу, будто своими непомерными заслугами обрели право жить на содержании общества. Но муравьи считали иначе. Среди всех этих неудачников были сотни таких (обычно из более низких слоев общества), кого привел сюда не карточный проигрыш, а действительные жизненные неудачи — в викторианских джунглях это было не в редкость. Диккенс отличает этих несчастных и сочувствует им, как, например, сапожнику, в чьей каморке во Флите селится Сэм Уэллер. Однако родители Диккенса не принадлежали к числу этих безвинно пострадавших, как бы ни старался их сын изобразить обратное в своих позднее написанных романах.

Промышленный Лондон начинает наступление на деревню.

Джон Диккенс и его жена были из породы тех, кому хотелось, чтоб вечно длились рождественские каникулы. И не потому, что Джон Диккенс боялся работы — совсем напротив, он был человек деятельный, чем в немалой степени снискал любовь сына. Просто он не понимал соотношения между трудом и возможной праздностью, а в викторианском обществе при отсутствии капитала это влекло за собой роковые последствия.

Когда одиннадцатилетним мальчиком Чарльз прибыл на Бейхэм-стрит, было ясно, что лето близится к концу и «зима катит в глаза». Чэтэмские кредиторы требовали уплаты; лондонские поставщики день ото дня наглели. Лишь одно вознаграждало тщеславие Диккенсов, страдавших от соседства с грубыми людьми и от грубости кредиторов, и тешило их неуемную родительскую гордость. Их старшая дочь Фанни, с которой больше всего

дружил Чарльз, была принята на казенный кошт в Королевскую академию музыки. Артистичность, талант, хорошее происхождение и воспитание — все в ней соединилось! Однако для Чарльза успехи любимой сестры (хоть и ей впоследствии помешали капризы семейной фортуны), несомненно, были горькой пилюлей.

Брат с сестрой распевали вместе дуэты, имевшие большой успех у соседей, но комические куплеты и пародийные сценки Чарльза — эти первые предвестники будущего таланта одного из величайших юмористов мира, — вероятно, затмевали выступления сестры. И вот теперь ей выпало на долю профессионально обучаться пению, а ему осталось бродить по улицам и переулкам Лондона и выбиваться в люди, как сумеет.

Он, Чарльз, еще недавно гордость мистера Джайлза и объект его бесконечных похвал и поздравлений, был брошен на произвол судьбы. Нужда, казалось, заставила совсем позабыть о нем. Даже и речи не было о том, чтобы послать его в школу. Джон Диккенс, развивавший бурную деятельность, дабы спасти семью (как часто мы лишь вредим себе излишней активностью), был рад-радешенек, что под рукой у него живой и смекалистый мальчик, которого всегда можно послать по «важному делу». «Чего бы я только ни отдал, — рассказывал позднее Диккенс, — имей я что отдать, лишь бы меня опять послали в какую-нибудь школу или где-нибудь чему-нибудь поучили».

На перемену своей судьбы мальчик тут же отреагировал вспышкой старой болезни — спазмами в почках, — которая мучила его в раннем детстве и теперь повторилась в сильной форме. Но никакая болезнь не могла изменить положение вещей. Поправившись, он снова ощутил тревожное чувство покинутости и укрепился в мысли, что во всех этих родительских суетливых попытках избежать финансового краха утрачивалось его счастливое сознание своей индивидуальности, начавшее оформляться в школе Джайлза. Это тревожное и горькое чувство заброшенности еще долго жило в нем, и он избавился от него очень поздно, почти в тридцать лет, когда у него появился друг, которому он мог до конца доверять, — Джон Форстер. О самых мучительных для него обстоятельствах этого трудного времени — об аресте отца и собственной своей жалкой работе на фабрике ваксы — он поведал Форстеру лишь двадцать с лишним лет спустя, в 1847 году, и то по случайному поводу. Когда в 1872 году Форстер включил это признание в опубликованную им биографию друга, выяснилось, что из всех друзей и родственников Диккенса только его жена Кэтрин знала о существовании этого материала. Но особенно важно, что старший сын Диккенса, Чарли, в своем предисловии к макмиллановскому изданию «Дэвида Копперфилда» сообщает по настоянию матери, что Диккенс в свое время читал ей этот не обнародованный в то время фрагмент биографии. По ее словам, она тогда настояла, чтоб муж не печатал этого отрывка: слишком писатель был суров в нем к отцу и особенно к матери. Вся эта история не очень подчеркивалась биографами Диккенса, не желавшими касаться его отношений с женой. Рассказ Кэтрин Диккенс лишь подтверждает в данном случае мою мысль о том, что писатель был явно несправедлив к матери.

Тем не менее эти сокровенные воспоминания послужили пищей для романов Диккенса и продолжали ею оставаться уже после того, как он счел возможным посвятить в них своего друга; пожалуй, именно они породили на свет один из самых жизненных его образов: контраст между счастливым и уютным семейным очагом и пустыми, безлюдными улицами там, за стенами. Контраст этот был стержнем, на который нанизывались нескончаемые и удивительные перипетии его романов.

Из этих дней вышли его потерянные малыши, нищие и брошенные. Эти же дни породили в нем некую «правильность», житейскую суровость — без нее Диккенс никогда бы не выкарабкался из нужды, — а также, наверное в противовес ей, чрезмерную сентиментальность, которая отнимает последнюю убедительность у его идиллических картин, столь важных для этого проповедника христианской морали.

И хотя история его детства пересказывалась много раз, ни в чьих словах драматизм этой ситуации не раскрывался так полно, как во фрагменте автобиографии, написанном в 1845 или 1846 году и позднее по воле случая доверенном другу.

> «Отца я всегда считал добрейшим и благороднейшим из смертных. Я не вспомню ни одного его поступка по отношению к жене, детям или друзьям в дни болезни или бед, который не заслуживал бы высочайшей похвалы. Он просиживал со мной, когда я болел, дни и ночи напролет, всегда неутомимый, всегда терпеливый, и так не день и не два… Он гордился мною на свой особый манер и с восхищением слушал мои комические куплеты. Однако по беззаботности своего нрава и в силу денежных трудностей он, очевидно, совсем позабыл тогда о моей учебе и даже в мыслях не имел, что я вообще могу что-то требовать от него в этом отношении. И вот мне осталось чистить по утрам ботинки ему и себе, помогать в чем нужно по дому, присматривать за меньшими братьями и сестрами (нас к тому времени было шестеро) и бегать по разным жалким делам, связанным с нашим жалким бытом».

В этом отрывке, попавшем в руки Форстера спустя двадцать с лишним лет, до сих пор живо ощущается обожание отца и жестокое разочарование в нем.

Поначалу в его лондонской жизни еще звучали отголоски чэтэмского счастья — мальчик навещал своего крестного Хаффэма в Лайм-хаузе, где большой успех имели его комические куплеты; ездил в Сохо к дядюшке Бэрроу, у которого брал книги для чтения; и даже дома, на Бейхэм-стрит, Джеймс Лэмерт — по-видимому, все еще ждавший производства — пришел ему на выручку и помог устроить кукольный театр.

Но скоро количество родительских поручений возросло вдвое, ибо миссис Диккенс решила, что именно ей предстоит спасти свое семейство. Всегда, подобно миссис Микобер и миссис Никльби, свято верившая, что «родня» поможет им выбраться из нужды, она решила, пользуясь торговыми связями с Индией мистера Хаффэма, крестного Чарльза, раздобыть себе питомцев из числа детей, которых в силу вредного климата родители вынуждены отправлять на родину и помещать в частные пансионы. Чтоб было где поселить этих детей из хороших семей, потребовалось сыскать приличное жилище в каком-нибудь приличном месте по соседству. Эти пустые надежды и побудили семейство Диккенсов покинуть не очень-то полезную для здоровья Бейхэм-стрит. Очевидно, таков примерно был ход мыслей миссис Диккенс, если действительно с нее списана миссис Никльби, как то явствует из последующих высказываний писателя.

Сыскать подходящее место где-нибудь неподалеку оказалось не слишком трудно. Блумсбери, как мы узнаем из первой книги Диккенса «Очерки Боза», был районом, где жило среднее сословие, неимущее, но с претензиями, и, хотя здешние обитатели порою с трудом сводили концы с концами, среди них не было простых «бедняков», соседства с которыми следовало бы стыдиться. Квартал этот был рангом выше Бейхэм-стрит.

Здесь, в Блумсбери, на Норт-Гауэр-стрит, миссис Диккенс отыскала подходящий домик, прибила медную дощечку, заказала печатные проспекты и отправила маленького Чарльза разносить их. Но, увы, все это не дало ничего, кроме увеличения квартирной платы. Диккенс пишет об этих ее попытках скорее презрительно, чем с горечью: «Никто в школу не пришел, я не помню даже, чтобы кто-нибудь собирался прийти или хотя бы мы готовились кого-то принять. Зато помню, что отношения наши с мясником и булочником стали еще хуже; что мы частенько вставали голодными из-за стола и что отца под конец забрали в тюрьму». Следует с осторожностью отнестись к тем подробностям, которые сообщает нам Диккенс, критикуя нелепый план матери, ибо он прямо связывает его с упадком в хозяйстве (что не очень логично) и арестом отца (что уже совсем нелогично). Словом, миссис Диккенс сделала еще не все, чтобы окончательно утратить уважение сына.

Фабрика ваксы

Еще до ареста отца, который Диккенс связывает с нелепыми проектами матери, в жизни самого Чарльза произошло очень важное событие. Он пошел на работу и смешался с

толпой «простолюдинов, мальчиков и мужчин, жалкий малыш». Он чувствовал себя заброшенным, полуголодным ребенком, живущим в какой-то дыре и бесцельно шатающимся по улицам; «ни совета, ни помощи, ни поддержки, ни приветливого, ободряющего слова не могу я припомнить, да поможет мне бог!». И все это, очевидно, случилось в небывало короткий срок. Джеймс Лэмерт, по-видимому отчаявшись получить патент на чин, нанялся управляющим на только что открывшуюся фабрику ваксы, которую финансировал один из его родственников. Эта фабрика — владельца ее звали Уоррен — была новым и сравнительно маленьким предприятием; она находилась чуть в стороне от Стрэнда, однако привлекала публику тем, что носила то же имя и имела очень схожий адрес с солидной фирмой Роберта Уоррена, всем известной благодаря рекламе. Новое предприятие без колебания воспользовалось этим совпадением. Никто не знал денежных дел Диккенсов лучше Лэмерта, хотя после их переезда на Гауэр-стрит он больше не квартировал у них. Он всегда дружил с Чарльзом и теперь предложил мальчику пойти работать на фабрику — приклеивать этикетки на баночки за шесть или семь шиллингов в неделю. Наконец-то оправдались надежды на родню! Мистер и миссис Диккенс с радостью согласились, вспоминает Чарльз.

Здесь мальчиком Ч. Диккенс работал на фабрике ваксы.

Вскоре отца перевели в долговую тюрьму Маршалси, и немного спустя миссис Диккенс оставила благородный квартал Блумсбери, а также свои мечты о пансионе для благородных детей и вместе с четырьмя меньшими чадами и девчонкой-служанкой для всех услуг перебралась к мужу, как то делали и другие семьи банкротов. Все складывалось для Чарльза как нельзя хуже.

Предлагая Чарльзу наняться на фабрику ваксы, Джеймс Лэмерт не забывал об одаренности мальчика и социальных претензиях его родителей. Он предложил ежедневно в обед по часу заниматься с мальчиком, чтоб тот не забросил ученье; однако новая работа принесла с собой множество забот, а молодой Лэмерт очень пекся о доходах своего родственника-хозяина, так что, как скоро обнаружилось, у него просто не хватало на мальчика времени. Поначалу Чарльз работал отдельно от «простолюдинов», но постепенно и эта преграда исчезла. Правда, по словам Диккенса, Лэмерт всегда обращался с ним иначе, чем с другими рабочими; и уж таковы ли приличия или классовая система в Англии (по крайней мере в прошлом), но «они неизменно величали меня „юным джентльменом"… Поль Грин (один из мальчишек) как-то раз возмутился и восстал против этой формулы, но Боб Фейгин (другой мальчишка) живо вправил ему мозги».

У каждого есть своя роль, даже у заброшенного мальчика, в котором пробуждается талант, и роль Диккенса сводилась к тому, чтобы трудиться и молчать, не унижаясь до жалоб и скрывая, как мучает его стыд. Зная его непреклонность, его небывалую душевную энергию и удивительное тщеславие, появившееся в более поздние годы, нетрудно догадаться, что роль свою он исполнял со спартанским мужеством. В воспоминаниях об этом периоде, написанных Диккенсом, когда он был уже знаменитостью, отчетливо слышатся отголоски того напряжения, с которым когда-то пытался справиться предоставленный себе самому мальчуган. «Порой я забываю во сне, что я любящий муж и отец семейства, вообще забываю, что я уже взрослый, и одиноко брожу по закоулкам своего прошлого». И дальше: «Пока не снесли Хангерфордский рынок, не разрушили Хангерфордскую лестницу, не перекопали там самую землю, я не решался вернуться туда, где началось мое рабство. Я никогда туда не заглядывал. Даже не подходил близко. Путь через Боро, которым я когда-то возвращался домой, вызывал у меня слезы на глазах даже в ту пору, когда мой старший сынишка уже начал говорить».

На самом же деле «путь через Боро», эти унылые часы возвращения домой относятся уже ко времени более для него легкому. Сначала, когда миссис Диккенс с семьей перебралась в Маршалси, на южный берег Темзы, Чарльза отправили назад, в северную

часть города, на постылую Бейхэм-стрит, где и поселили с тремя другими никому не нужными детьми у одной старушки по имени миссис Ройленс, которая когда-то брала детей на пансион в Брайтоне. Характерно, что даже зрелым романистом Диккенсу было трудно вернуться к реальности этих лет и, когда впоследствии он описывал брайтонский пансион миссис Пипчин, куда помещают Поля Домби, он изобразил все это — и дом, и себя, и детей — в несколько идеализированном виде, как заведение для обеспеченных детей, присланных родными из Индии, вроде того, о котором мечтала его матушка. Путь на Стрэнд из этого северного предместья был долгим и утомительным; еще тягостнее был голод: ведь Чарльз мог потратить на еду лишь несколько пенни.

Но особенно трудным для мальчика оказалось то, что он был теперь разлучен с семьей, жившей далеко, по ту сторону реки. Воскресенья были для него праздником — он проводил их в тюрьме Маршалси, куда отправлялся вместе с сестрой Фанни, которую отпускали из Королевской академии музыки. Его матушка, обладавшая от природы мимическим даром и любившая, очевидно, совать нос в чужие дела, могла многое порассказать ему о странных обитателях этого зверинца, где за решеткой сидели люди. К тому же здесь можно было наесться. Дело в том, что таможенное ведомство продолжало платить Джону Диккенсу жалованье (бумажная волокита и бюрократическая писанина послужили на пользу пострадавшему) и, так как жизнь в тюрьме была много дешевле, семейство жило здесь лучше, чем на воле. Вряд ли можно простить эгоцентризм родителей Диккенса, которые совсем не думали о том, что маленький Чарльз, брошенный ими на воле, живет впроголодь. Действительно, трудно не согласиться с Диккенсом, когда он выражает удивление, почему подобных родителей не считают, как теперь говорят, «уголовно ответственными». Но куда важнее для нас, что это побудило его всю жизнь обдумывать причины преступления и насилия и в результате нащупать ту форму подхода к этим явлениям, которая становится все более характерной для обеспокоенного сознания современного западного человека. Но как он умудряется осудить холодное и бездушное общество, легко затягивающее на дно какого-нибудь мальчугана, и при этом отказать в прощении бессердечному и жестокому преступнику, позабыв, что и тот когда-то, возможно, был таким же точно заброшенным мальчуганом? Почему он категорически отказывает в сочувствии и прощении злодеям, не проявившим той силы воли, что помогла ему самому пройти через испытания этих тяжелых месяцев, сохранив мягкость и отзывчивость, так трогающие наше сердце, когда мы читаем про его детские злоключения. То была неразрешимая проблема, но попытки разобраться в ней приблизили его мысль и фантазию к проблемам нашей эпохи, когда государственная власть не знает сочувствия, а ответное насилие пренебрегает всякими доводами разума.

Тут мы приближаемся к еще одному парадоксу. В двух романах Диккенса (если сопоставить их с фактами, на которых они основаны, лучше назвать их фантазиями) перед нами появляются два юных существа — мальчуган, брошенный в мире порока, и малютка, неустанно поддерживающая своего отца в долгие годы тюремного заключения. Герой первой из этих книг — Оливер Твист — защищен от тлетворного влияния нравов омерзительной берлоги Фейгина благородством своего происхождения, о котором он не догадывается, но на которое намекает нам автор его безукоризненно правильной речью. И хотя в целом этот ранний роман Диккенса написан сильно и талантливо, в этой своей части он попросту легковесен. Если маленький Чарльз оказался в те дни неуязвим для порока, то лишь благодаря своей выдержке, пробуждающейся фантазии и снобистскому чувству превосходства над окружающими, а отнюдь не по природной родовитости, ибо сословная тайна семьи Диккенсов, как мы знаем, была совсем противоположного свойства. Однако в «Крошке Доррит», романе, написанном Диккенсом уже в зрелые годы, он, как мы увидим, задумался о нравственных последствиях тюремного заключения. Маленький Чарльз очень любил своего отца и, мне кажется, очень хотел бы сыграть по отношению к нему ту роль, какую крошка Доррит играла по отношению к своему: служить ему так же преданно, быть смелым мальчуганом, стоящим бок о бок с отцом за тюремной решеткой в центре трогательной дружной семьи, а не мыкаться где-то неприметным малышом, молча

отстаивающим свое право на жизнь в равнодушном, холодном мире. И все же верный реализму Диккенс показывает в «Крошке Доррит», как пороки тюремной жизни наложили печать даже на его безупречную героиню: утратив свою прежнюю щепетильность, она прощает отцу его обманы. «Мне кажется несправедливым, — сказала Крошка Доррит, — что, столько выстрадав, отдав столько лет жизни, он все равно должен платить эти долги».

По правде говоря, ответить на этот вопрос было трудно и в жизни и в романе. Если б Чарльз тоже жил в стенах Маршалси, возможно, и его сильный характер подточила бы ущербность тюремной морали. Но быть может, тепло семьи смягчило бы его горечь, не ослабив его решимости? А тюремная обстановка? А наследственное слабодушие? Все это не обеспечивало той безусловной победы над пороком, которая необходима была Диккенсу-романисту. Тем не менее, мне думается, читатель «Пиквикского клуба» и «Крошки Доррит» вправе предположить, что этот двенадцатилетний мальчуган скорее предпочел бы разделить с родными тепло семейного очага здесь, в тюрьме, нежели дрожать от холода за ее стенами в этом обширном и почтенном мире.

Впрочем, здесь не мешает напомнить, что позднее, в 1857 году, когда он вновь посетил Маршалси, чтоб оживить в памяти ее атмосферу для «Крошки Доррит», прошлое легко отступило перед юмором новых впечатлений. И хотя тюрьма больше не функционировала и была полуразрушена, он разыскал в ней одну комнату, особенно ему памятную — ведь в ней жил пьяница капитан Портер[{17}], которого он обессмертил в «Дэвиде Копперфилде». Он спросил встреченного им на улице мальчугана: «Кто здесь живет?» Ответ был такой: «Джек Питик». «Кто же такой Джек Питик?» — спросил Диккенс. И мальчик ответил: «Дядюшка Джо Питика».

Я пересказал эту сцену для того, чтобы разговоры о травмирующем влиянии детства не превратили для нас Диккенса в человека, поглощенного своим прошлым. Это противоречило бы истине. Его юмор, его негодование, его всегдашнее приподнятое настроение (за исключением тех часов, когда он впадал в глубокую подавленность) — все это питалось настоящим. Воспоминания детства играли в жизни Диккенса не менее важную роль, чем у других писателей, однако стимулом для творчества всегда оставалось настоящее, даже в описанном посещении Маршалси, где на каждом шагу его подстерегали мучительные образы прошлого. Правда, восхищение услышанным ответом можно расценивать и как желание отвлечься от грустных мыслей, его обступивших.

Наконец (разумеется, то были какие-то несколько месяцев, хотя Чарльзу они представлялись вечностью) отец почувствовал, что мальчик тоскует по семье, и раздобыл ему комнату на Лейн-стрит, в Боро, на южном берегу Темзы, откуда до постылой фабрики ваксы было ничуть не дальше, чем из Кемден-Тауна, зато много ближе до милых его сердцу родных, обитавших в тюрьме. А тем временем Джону Диккенсу повезло — «благодаря смерти его родственницы», как о том сообщает в биографии Диккенса Джон Форстер. Но по иронии судьбы этой родственницей была старенькая миссис Диккенс, жившая на покое экономка, чья бережливость и добропорядочность обеспечили теперь ее сыну возможность расплатиться с долгами (правда, большую часть наследства получил другой, примерный ее сын). Семейство возвратилось в Кемден-Таун к миссис Ройленс (эти дома по вместимости, очевидно, походили на некогда пользовавшиеся спросом складные чемоданы «Новинка», с которыми путешествовали в годы между двумя войнами). Во всяком случае, Чарльз ел теперь домашнюю пищу и по вечерам грелся у семейного очага, но, к великому его смущению, никто ни разу и словом не обмолвился о том, что ему надо бросить ненавистную фабрику, где он сидел, как приговоренный, на одной скамье с мальчишками из низов — Полем Грином и Бобом Фейгином. Правда, со светом стало лучше: «Вакса Уоррена» переехала в новое помещение близ Чэринг-Кросса, и скамейка стояла теперь у самого окна, в которое могли заглядывать прохожие.

Судя по дальнейшим событиям, Чарльз, очевидно, открыл отцу свое горе; так или иначе, тот пришел ему на выручку, и это было проявлением любви, столь необходимой мальчику, хотя, вообще-то говоря, любовь должна сама, без зова, спешить на помощь. Как

бы то ни было, ему помогли. Мистер Диккенс послал на фабрику ваксы не слишком корректное письмо, где возмущался положением сына в компании. Стоит ли удивляться, что Джеймс Лэмерт, так много сделавший для Чарльза, обиделся на письмо (да еще этот надменный тон — вполне в духе Микобера или Доррита!) и вот, призвав мальчика в контору, он рассчитал его, не поскупившись на злые слова по адресу его возлюбленного родителя. И тут-то миссис Диккенс, боясь потерять столь полезного родственника — дела и без того шли плохо, — решила вновь выказать свою практичность и этим вконец разобидела сына. Она добилась от Лэмерта согласия принять Чарльза обратно. Однако Джон Диккенс воспротивился этому: ведь задета была его гордость, его отеческая любовь. Мальчик не вернется на фабрику. Этот случай, очевидно, укрепил в Чарльзе уверенность, что глава семьи — отец, а мать вольна распоряжаться лишь по хозяйству. «Я не простил матери, не прощу, не могу простить, что она ратовала за мое возвращение на фабрику».

Утверждая, а я буду на этом настаивать, что мучительные месяцы, проведенные на фабрике ваксы, оказали на жизнь и творчество Диккенса не только травмирующее, но и плодотворное влияние, я далек от намерения смягчать ситуацию. Конечно, то был жестокий период в жизни впечатлительного и живого ребенка. Но во всем, что Диккенс рассказывал Форстеру, в неизданных фрагментах автобиографии, в «Дэвиде Копперфилде» и многих сценах его других романов, где косвенно отражено это событие, перенесенные им страдания невероятно драматизированы. «В час моих испытаний…», «…я был такой маленький», «…любознательный, быстрый, тонкий и ранимый…», «…так легко всеми забытый в столь юном возрасте…», «…странное существо, похожее на маленькое привидение…», «…нечто вроде маленького Каина, с той лишь разницей, что я никому никогда не делал зла…», «…в жалкой беленькой шапчонке, кургузом пиджачке и плисовых штанах…» — эти фразы переполняют страницы его автобиографии, и рассказчик начинает сам уподобляться в нашем сознании какому-то удивительному диккенсовскому типу, взрослому, пытающемуся оживить свое детство и настолько погруженному в это занятие, что он готов за причитаниями над утраченной невинностью забыть о своем повседневном взрослом существовании, — словом, одному из неповторимых словоохотливых чудаков, населяющих его романы. Таким он в какой-то мере и был — чуточку помешанным на событиях своего детства, заносчивым, несправедливым и равнодушным к близким. И все же благодаря тому, что он позволил себе сбросить путы реальности, он, бесспорно, поднялся к какой-то особой поэзии детского страдания, а через него и к пониманию человеческого страдания вообще. При всей его слащавости, фальшивых нотах, дурном вкусе, при том, что некоторых его героев мы воспринимаем лишь как громкий расплывчатый звук в верхней октаве (таковы Оливер, Нелл, Флой Домби), негодование, которое слышится в его книгах, делает его имя почти символом народного протеста против жестокости, символом сочувствия угнетенным, беспомощным, покинутым, отверженным. Это установившаяся по всему миру репутация, и ее не поколебать никаким ученым-исследователям, сколько бы фактов они ни приводили в доказательство того, что порой он бывал безжалостен к отщепенцам — если считал их людьми злыми или хотя бы безответственными.

Для рядового читателя, полюбившего книги Диккенса, он прежде всего юморист; второе, что в нем ценят, — это его способность трогать сердца. И конечно, рядовой читатель правильно решил для себя этот вопрос: мытарства тех одиноких месяцев, подавленный страх, стыд и ощущение покинутости так глубоко въелись в душу Диккенса, что никто из писателей (за исключением Достоевского, Гиссинга[18] и Джека Лондона) не мог в равной мере отождествлять себя с париями.

В свои романы он перенес из этих мрачных месяцев почти всех встреченных им людей, но важнее всего, как он изобразил самого себя: от маленького Дэвида Копперфилда через Артура Кленнэма к Пипу жизненный опыт этого периода постепенно утрачивает свою романтическую окраску и в конце концов Диккенс сурово осудит усвоенный им в семье снобизм и ощущение избранности, а также пристрастие к материальным благам, возникшее у него в те дни, когда ему мальчиком приходилось без чужой помощи выкарабкиваться из

нужды. Эти месяцы, бесспорно, послужили импульсом чуть ли не для всего его творчества. Без них мы не имели бы лучших романов Диккенса. И все же, мне кажется, нельзя не признать, что они слишком ограничили круг его творческих интересов.

Другим романистом, писавшим прежде всего о жизни отверженных и угнетенных, был, как я уже говорил, Достоевский. И хотя Достоевский тоже большой мастер комического, Диккенс, несомненно, превосходил его в этой области. Но в конечном счете мир Достоевского, куда более безумный и отталкивающий, должен быть признан и более всеобъемлющим; при всем своем безумии этот мир был более взрослым, Достоевский продолжал бедствовать и в зрелые годы; для Диккенса же бедность оставалась мучительным воспоминанием детства; и, хотя к моменту написания «Больших надежд», когда ему было уже под пятьдесят, он избавился наконец от наваждения тех месяцев, у него не осталось времени сосредоточиться на переживаниях взрослого человека, показать, как возник взрослый Диккенс и великий художник: слишком он был поглощен тем, как случилось, что на долю Диккенса-ребенка выпало вдруг столько невзгод.

Одержимость собственным детством — главный недостаток созданного Диккенсом мира, но в этом же и особая его прелесть. Однако другой его большой недостаток — отсутствие настоящего сочувствия к женщинам и неумение их понять — уже ничто не возмещает. Причина этого писательского провала, столь печально сказавшегося на творчестве Диккенса и принесшего ему немало огорчений, таится во втором жестоком переживании его юности, происшедшем шесть лет спустя после окончания мытарств на фабрике ваксы, а именно в его несчастной любви к Марии Биднелл. И все же, мне кажется, критики и биографы не учли в должной мере, насколько разочарование Диккенса в матери еще в дни его детских несчастий способствовало возникновению у него критического и требовательного отношения к женщинам вообще.

После смерти его поверенного Миттона Джорджина Хогарт уничтожила значительную часть семейной переписки Диккенса, из чего естественно предположить, что смысл этих писем сводился к вполне законному раздражению их автора по поводу нескончаемых посягательств на его кошелек. Однако даже в дошедших до нас благожелательных отзывах писателя о матери слышится какая-то пренебрежительность, отчужденность, затаенный упрек; а вообще, по Отзывам посторонних (включая школьных друзей Чарльза, его няню и зятя), она рисуется нам куда более приятной женщиной, чем казалось ее сыну. Люди называют ее «общительной», считают, что она была «хорошей матерью», «доброй, покладистой и вполне здравомыслящей женщиной»; она явно умела подмечать смешное, и ее, по-видимому, всегда тянуло к развлечениям: так, один человек, встретивший миссис Диккенс позднее, в 1841 году, у моря, в обществе ее прославленного сына, отмечал, что она была еще очень не прочь потанцевать, хотя делала это только с родственниками, потому что боялась Чарльза. (И действительно, Чарльз, всегда в кого-нибудь влюбленный, не выносил молодящихся старушек, и танцы его пятидесятидвухлетней матушки казались ему сплошным конфузом.)

К отцу он тоже относился достаточно критически, но при этом очень его любил и смерть его описал в тонах героических. Совсем по-иному звучат немногие упоминания Диккенса о матери в письмах тех лет, когда она была уже совсем старухой и (года за три до смерти) впала в маразм. «Моя матушка, оставшаяся на моих руках после смерти отца (никто никогда ничего не оставлял мне, кроме родственников), не вполне воспринимает окружающее по причине старческого маразма; она не в силах понять, что произошло, но с большим удовольствием ходит в трауре наподобие некоего Гамлета в юбке, так что все это приобретает характер какого-то мрачного абсурда, в чем я главным образом и черпаю облегчение». И несколько месяцев спустя: «Вчера я нашел свою матушку во много лучшем состоянии, чем ожидал. Она была на ногах и даже спустилась вниз. Эллен и Летиция (невестка и сестра Диккенса, обе вдовы) всячески пытались разбудить ее бедный разум, но едва она меня узнала, как оживилась и стала тут же клянчить у меня фунт». Конечно, старость всегда раздражает, и об этом нелишне вспомнить прежде, чем обвинять Диккенса в

бесчувствии; а старческий маразм миссис Диккенс, очевидно, еще больше усугубил отчуждение, издавна возникшее в душе ее сына и побуждавшее его выводить ее в непривлекательных, карикатурных образах, первым из которых была миссис Никльби, написанная им еще за двадцать лет до того.

В конце концов, миссис Никльби тоже считала себя «общительной», «хорошей матерью», «доброй, покладистой и вполне здравомыслящей женщиной» (на ней прямо держится вся семья!) — словом, обладала как раз всеми теми качествами, которые признавали за миссис Диккенс благорасположенные к ней знакомые. Однако Николас Никльби, как и Чарльз Диккенс, находил притязания своей маменьки глупыми, и они раздражали его. Говоря о тщеславной любви миссис Никльби к ее детям, мы не можем не заметить, что ее главной ошибкой был расчет на «родню», на богатого деверя занимавшегося ростовщичеством; но могла ли бедняжка предположить, что он окажется диккенсовским злодеем (прямо исчадием ада!)? Мечтала она и о том времени, когда их нынешние злоключения отойдут в прошлое и все завершится счастливым концом — правда, не таким счастливым, какой придумал Диккенс в своем романе. Ведь миссис Никльби рисовалось, что ее сын устроится помощником учителя в Вестминстерской школе, на деле же он при содействии братьев Чирибл стал вполне состоятельным джентльменом и даже сумел откупить назад имение, потерянное из-за глупого прожектерства родителей (особенно его матушки). А еще, когда миссис Никльби перевалило за сорок, она, к удивлению сына, возомнила, будто за ней ухаживает сосед, чем заставила Николаса некоторое время считать, что ей совсем не дорога память его отца и что она не прочь выйти замуж вторично. Здесь все свидетельствует против нее: «Даже ее черное платье имело какой-то траурно-жизнерадостный вид благодаря той веселой манере, с какой она его носила… искусная рука разместила там и сям девические украшения… теперь траурные одежды благодаря им приобрели совсем иной вид».

Подобный разбор образа отнюдь не продиктован каким-нибудь предвзятым отношением к персонажу или к его прототипу — матери Диккенса. Если бы люди, мертвые и выдуманные, нуждались в защите, миссис Никльби могла бы сама за себя постоять — ведь, оставь нам Диккенс даже самое прочувствованное воспоминание о матери, он и тогда бы не сделал для нее большего, чем наделив миссис Никльби этой удивительной способностью к бессмысленному словоизвержению. Приходится лишь гадать, в чем взгляды Диккенса на жизнь расходились со взглядами его матери и что породило в нем такую нетерпимость к ней, а позднее — ко многим другим женщинам. Ответ, по-моему, заключается в том, что у миссис Диккенс были свои тщеславные планы в отношении сына, только они были очень ограниченными и не выходили за рамки практицизма, свойственного ее сословию и полу. Она просто не догадывалась о таланте Чарльза, не чувствовала, как ему претит чье-то покровительство. Она открыла перед ним возможность карьеры на фабрике ваксы; потом, как мы увидим, она раздобыла ему, опять-таки при содействии «родни», более приличное, хотя и весьма скромное, место — сперва в мире законников, затем газетчиков. Конечно, все это были ступени к его пьедесталу, но миссис Диккенс, вероятно, видела в них самоцель, а в себе мудрую мать, которая налаживает сыну связи, тогда как Чарльзу места, куда она его устраивала, казались жалкими тупиками, из которых надо было выбираться, а ее «полезные связи» — ненавистными обязательствами по отношению к ненужным ему людям. В образе миссис Микобер он воздал должное ее доброте, ее способности не унывать и, главное, беззаветной преданности отцу. Пожалуй, если взять, к примеру, мистера Доррита, нетрудно заметить, что Диккенс в этом романе куда суровее обошелся с отцом, чем с матерью. Право, в книгах Диккенса столько же эгоистичных отцов, сколько эгоистичных матерей и сварливых тещ. Родители посеяли в его душе неприязнь ко всякой родне. Но по вине матери у него еще в юности возникло предчувствие, что женщины далеки от совершенства.

Академия Веллингтон-Хаус

Как бы там ни было, но Джон Диккенс в ту пору завоевал сердце сына. Он позаботился, чтобы мальчика записали в расположенную по соседству частную школу под названием Академия Веллингтон-Хаус[19], которая помещалась на Хэмстед-роуд и подлежала сносу со всеми прочими зданиями этой улицы, так как здесь прокладывали линию железной дороги. Тех, кто знает, что такое английская частная школа, должно было сразу насторожить слишком уж патриотичное ее название. Школа оставляла желать много лучшего. Преподавание носило в основном случайный, бессистемный характер, дисциплина держалась на садистской жестокости директора, учителя были никудышные, и во всем царило полное убожество, точь-в-точь как в школе мистера Крикла, описанной в «Дэвиде Копперфилде» (надо сказать, что имя Крикл — вообще одна из лучших находок Диккенса: оно прекрасно передает, что дело велось здесь худо — со скрипом). За этим изображением школы последовали другие, и скоро частная школа стала обычной и законной мишенью английских сатириков: взять, к примеру, Ленейба-Касл в романе Ивлина Во[20] «Упадок и крах», хотя я почти убежден, что этот ревностный последователь Диккенса лепил своего необычайного директора доктора Фэгана и его дочек Динджи и Флосси с персонажей другого романа Диккенса — с мистера Пекснифа и его дочерей Черри и Мерри. Много лет спустя в речи, произнесенной в 1857 году на благотворительном банкете в пользу школ для клерков и складских рабочих, Диккенс жестоко обрушился на Академию Веллингтон-Хаус. «Я не люблю школ подобного рода, — говорил он, — я сам в одной из таких учился. Ее почтенный владелец был неповторимо невежественным, принадлежал, по-моему, к числу зловреднейших из смертных и почитал своей главной задачей поменьше нам дать, побольше с нас взять… Словом, повторяю, я не люблю школ подобного рода — они не более как обман, мерзкий и пагубный».

Уроки танцев для молодых леди и джентльменов.

И все же, какие бы там недостатки Академии Веллингтон-Хаус ни припомнились Диккенсу через тридцать лет (он за это время успел заглянуть в Итон, где воспитывался его старший сын, и повидал дорогостоящие частные школы, где обучались другие его мальчики), несомненно одно: вышеупомянутая школа была местом, где можно было что-то узнавать, дружить, трудиться, играть, то есть иметь все то, чего он был лишен в страшные месяцы, проведенные на фабрике ваксы. Из его очерка «Наша школа» и случайных воспоминаний и отзывов его бывших однокашников складывается впечатление, что им совсем неплохо жилось в стенах этой типичной ранневикторианской школы, да еще в обществе будущего романиста, вечно готового придумать какую-нибудь небывалую игру. Тут были занятия (не бог весть какие, если судить по тому, как редко цитирует Диккенс классических авторов), но и они при всей своей немудрености должны были скорее восхищать его пытливый, изголодавшийся ум, нежели вселять разочарование. Тут были свои увлечения, и главное из них состояло в том, чтобы держать разных тварей — белых мышей, кроликов, птиц и даже пчел — где бы вы думали? — в партах! Тут обучали «хорошим манерам», например игре на скрипке (к чему Диккенс не выказал никаких способностей), танцам — для каковой цели приглашали воспитанниц из соседней женской школы (нерадивых заставляли стоять навытяжку, и это было, очевидно, ничуть не лучше палки, которую охотно пускал в ход против своих круглолицых питомцев владелец академии). Тут влюблялись в девочек и в мечтах даже подбирали себе гарем. Тут были кукольные представления, в которых Диккенс, давно в этом понаторевший, играл ведущую роль. Тут читали грошовые книжонки «про ужасы»; особенным успехом пользовался еженедельник под названием «Хроника ужасов», и вычитанные оттуда готические кошмары и преступления, вероятно, крепче западали в душу Чарльза, чем какого-нибудь «обыкновенного» школьника. Тут выходила ученическая «Наша газета»; выпускать ее помогал Диккенсу сидевший на соседней парте мальчик. Тут была пользовавшаяся зловещей репутацией площадка для игр «Поле сорока шагов», где некогда произошла дуэль между

двумя братьями (теперь на этом месте находится Университетская больница). Тут объяснялись на своем придуманном языке и сообща рассказывали длинные-предлинные истории, вдохновителем которых, скорее всего, был именно Чарльз. А еще тут умели крепко дружить.

И все же школа, без сомнения, не сыграла заметной роли в формировании Диккенса, как то отметил его бывший однокашник Гарри Дэнсон. «Поверьте, он был всем обязан себе самому, — писал Дэнсон, — и его необычайное владение родным языком — неоспоримый результат упорных многолетних занятий после окончания школы». К этому стоит добавить, что Диккенс обладал еще многими другими, хотя и менее важными, знаниями и навыками: был первоклассным стенографом, владел французским, прилично знал итальянский. Правда, Диккенс всегда считал, что образование помогает познать жизнь лишь при условии, если умеешь им пользоваться, а для этого необходимо располагать другими викторианскими добродетелями, как-то: трудолюбием, силой воли, способностью полагаться на себя самого.

Юриспруденция

Вот и все про школу. Куда более важным оказался жизненный опыт последующих десяти лет — как раз перед тем, как успех «Пиквикского клуба» позволил ему подумать о возможности целиком посвятить себя литературе. Работа на фабрике ваксы была для него адом, но из этих мучений соткалась ткань его вымышленного мира. Академия Веллингтон-Хаус, какой бы жалкой она ни была, принесла освобождение от поденщины на фабрике ваксы и приоткрыла кусочек неба: образование было главным, что могло помочь ему попасть в хорошее общество. Он поочередно побывал в ролях многих мелких служащих, обитающих на окраинах судейского мира и мира парламентского, самозабвенно отыскивая новую отдушину для своего таланта. Труд, которым он за деньги (хоть и небольшие) занимался в юности, не был мукой, он был всего лишь помехой, препятствием, отклонением от цели. Служба Диккенса в адвокатских конторах, а также его деятельность в качестве парламентского репортера не вошли, подобно фабрике ваксы, в ту ткань, которую плела его фантазия, хотя впечатления, полученные в мире судейских, снабдили гобелен его творчества множеством необычных рисунков, гротескных и мрачных. Но куда больше, чем впечатления, вынесенные из участия в юридической и политической жизни страны, сказалось в его книгах безграничное презрение к самим британским законам и парламентской системе, которые своим многословием и заплесневелой ритуальностью породили протест в его юной, честолюбивой душе. Это чувство не покидало его всю жизнь и придало его социальным взглядам какую-то особую оригинальность и нелогичность.

Между тем дела семьи Диккенсов шли нелучшим образом. В 1825 году бюрократы из таможенного ведомства разобрались наконец, что их служащий обанкротился и попал в долговую тюрьму. Джону Диккенсу, которому не было еще сорока, пришлось выйти на скудную пенсию. Правда, он рьяно взялся за изучение стенографии и еще до окончания Чарльзом школы приобрел специальность репортера-стенографа. Но материальное положение Диккенсов было непрочным. Им пришлось съехать с прежней квартиры. Вдобавок семья увеличилась еще на одного человека — родился младший сын Огастес. Один из школьных друзей Чарльза, посещавший Диккенсов, когда они жили на Полигоне в Сомерс-Тауне, этом приличном бедном северном предместье Лондона, описывал миссис Диккенс как женщину хрупкую, слабого здоровья.

Хрупкая или нет, Элизабет Диккенс опять утвердила свою власть в семье и сыграла решающую роль в том, чтобы отдать сына на службу, хотя его новый хозяин — Эдвард Блэкмор — утверждает, что он хорошо знал и отца Диккенса. Как бы там ни было, в мае 1827 года Чарльз Диккенс в возрасте пятнадцати лет поступил младшим клерком в адвокатскую контору «Эллис и Блэкмор» на Холборн-Коурт, Грейз-Инн. Здесь он оставался до ноября 1828 года. Позднее усиленные занятия стенографией — он изучал ее в свободное время по системе Гарни — дали ему возможность бросить казавшуюся ему бесперспективной работу

мелкого конторского служащего (он был здесь чем-то вроде мальчика на побегушках) и стать вольным репортером. Он был слишком молод, чтобы писать отчеты о работе парламента (ему не исполнилось семнадцати), но, к счастью, помог случай (и материнская родня): один дальний родственник семьи Бэрроу, некий Томас Чарлтон, был вольным репортером в Докторс-Коммонс. Теперь Чарльз мог, сидя в его ложе, записывать ход судебных заседаний. Судопроизводство тоже показалось ему сплошной нелепицей.

Докторс-Коммонс.

Английские законы предстали перед ним здесь в самом карикатурном виде — трудно вообразить что-либо более невыносимо нудное для честолюбивого и способного юноши. Контора «Эллис и Блэкмор» должна была ему казаться тупиком, но Докторс-Коммонс уже поистине был унылым, застойным болотом; впрочем, позднее, открыв на паях с другими собственную юридическую контору, занимавшуюся в периоды, когда не работал Докторс-Коммонс, делами полицейского суда, он еще расширил свой юридический опыт. Так Диккенс провел три с лишним томительных года (и это в том возрасте, когда мы обычно исполнены честолюбивых планов!). Трудно сказать, была ли в конце концов какая-нибудь польза Диккенсу-писателю от того, что он сменил беспросветную и печальную рутину адвокатской конторы, где служил младшим клерком, на рутинное крючкотворство Докторс-Коммонс. Здесь, в суде, расположенном неподалеку от собора св. Павла, ему в течение почти четырех лет приходилось слушать нескончаемые и запутанные процессы — главным образом церковные тяжбы, подлежащие суду Лондонской епископальной консистории или Апелляционному суду архиепископа Кентерберийского, случайные дела из Суда Адмиралтейства и дела о праве наследования, находившиеся в ведении специального Суда по делам наследства. Из этого периода его жизни пришло блистательное — одновременно смешное и беспощадное — изображение британской судебной машины (ее механизма и атрибутов, одушевленных и неодушевленных), получившее свое высшее воплощение в романе «Холодный дом»; но отсюда же пришли и беглые зарисовки, с помощью которых он пытался высказать свое мнение о сути этих нелепых законов и показать внешние их проявления.

Клерки за беседой.

Диккенс — журналист и редактор всегда — даже в тех случаях, когда он извлекал из фактов весьма субъективные мнения, — заботился о фактической точности, однако у Диккенса-романиста подход к материалу был иной. Конечно, в романе «Барнеби Радж» он старается как можно точнее воспроизвести события бунта 1780 года; верно и то, что зачастую он ставил перед собой насущные публицистические задачи (так, в «Оливере Твисте», например, говорится относительно Закона о бедных, а в «Дэвиде Копперфилде», в тюремном эпизоде с Хипом и Литтимером, осуждается система одиночного заключения). И все же романы Диккенса посвящены прежде всего людям и общественным установлениям — мужчинам и женщинам и объединяющему их обществу — и имеют перед собой более широкие цели, так что детали растворяются в ткани романа, укрепляя мир, созданный воображением писателя.

Хорошо нам запомнившаяся жидкая каша Оливера Твиста, составлявшая весь ужин в работном доме, отнюдь не придумана автором; но почему-то нам так же, если не лучше, запомнился белый жилет жестокосердого джентльмена из попечительского совета: белизна этого жилета ассоциируется с показной и лицемерной безупречностью ее владельца и одновременно напоминает нам о нечувствительности к страданию — точь-в-точь какая-нибудь каменная стена, сверкающая своей белизной в безжалостных лучах солнца. Это лишь один из многочисленных примеров, которые можно почерпнуть из ранних романов Диккенса, когда его образы еще только вылуплялись из обстоятельных журналистских

описаний. В более поздних романах факты легче переплавляются в поэзию.

Итак, пребывание Диккенса в Докторс-Коммонс не сказалось особенно заметно в его романах, хотя это было очень странное, поросшее плесенью место — вполне в духе Диккенса. Оно послужило материалом для одного из «Очерков Боза», но эту журнальную юмореску не назовешь художественным произведением. Позднее воспоминание о Докторс-Коммонс вынырнуло среди автобиографических вкраплений «Дэвида Копперфилда», однако там Докторс-Коммонс не более как часть Лондона по соседству с собором св. Павла, где живущий на содержании у бабушки юный Дэвид впервые начинает знакомиться с правдой жизни и где он остается до тех пор, пока алкоголизм мистера Уикфилда и козни Урии Хипа не доводят до разорения Бетси Тротвуд и ее внуку не приходится покинуть эту тихую заводь, это прибежище бездельников, уверенных, что они делают подобающую джентльмену работу. Что до многочисленных церковных и флотских тяжб, которыми, очевидно, пришлось заниматься Диккенсу, то, по-моему, от них не осталось ничего, кроме капитана Катля с его полной неосведомленностью в мореходных приборах, среди которых он живет в лавке Соломона Джилса{21}. Завещания же в романах Диккенса встречаются на каждом шагу: это вызвано вескими социальными причинами и, что не менее важно, мелодраматичностью сюжета; но при этом ни одна «духовная», хотя Диккенс, наверное, много перевидал их в юности, не вызывает у него ни малейшего интереса как юридический документ — все они, как выясняется (включая и знаменитую «духовную» Джарндиса{22}), не более чем сюжетный прием.

Судебное разбирательство: нарушение обещания жениться.

Так же обстояло дело и с конторой «Эллис и Блэкмор», в которой смолоду работал Диккенс. По всем его романам — с «Пиквикского клуба» и до «Больших надежд» — разбросаны, один другого удачнее, образы адвокатских клерков. Некоторые из них поданы сатирически — это ленивые, преисполненные предрассудков и социальной спеси, наглые клерки у Додсона и Фогга; некоторые нарисованы с юмором и симпатией, как, например, Дик Свивеллер (верно, таким был бы и сам Диккенс, случись ему навсегда застрять в конторе стряпчего). Это и молодой Смоллуид из «Холодного дома», обрисованный с враждебностью и презрением; это и мистер Гаппи из той же книги, которого автор странным образом презирает одновременно и за его социальные претензии, подобные тем, какие, вероятно, были смолоду у него самого, и за его примитивные комплексы. Что касается их хозяев-стряпчих, то, за исключением расположенного к людям, хоть и циничного, мистера Перкера, адвоката Пиквика, это галерея отъявленных негодяев, от Додсона и Фогга, Самсона Брасса, Урии Хипа, мистера Воулса до мистера Талкингхорна; лишь под конец, в «Эдвине Друде», появляется улучшенный вариант адвоката — мистер Грюджиус. Впрочем, эти добрые и злые молодые клерки и их хозяева — мастерски выписанные, неповторимые индивидуальности, живущие в своем особом мире: комнаты, где они работают, трактиры, где обедают, пирушки, где в клубах дыма они председательствуют и распевают свои куплеты, суды, где они толкутся, театры, куда ходят развлечься, — все это уводит покоренного читателя в их пропахшие пылью и книжной плесенью, неподметенные убогие конторы, и нам уже чудится запах вина, сала, мясной похлебки с овощами и подогретого бренди с водой, этого неизменного участника всех дружеских бесед. Только их работа остается где-то за кулисами, кроме разве тех случаев, когда в ней запрятаны пружины сюжета: вот он трудится, мистер Гаппи, и готовит разоблачение леди Дедлок.

Парламент

Не больше сказалось на творчестве Диккенса и знакомство с Палатой Общин, куда он перешел в качестве репортера из Докторс-Коммонс. По-моему, многоречивая парламентская

процедура издевательски изображается Диккенсом (лишь в иных декорациях), когда он описывает заседания клуба пиквикистов и еще в совсем не смешной и неуместной второй главе «Николаса Никльби», где речь идет о собрании «Объединенной столичной компании по улучшению выпечки горячих булочек и пышек и аккуратной их доставке». Впечатления Диккенса от выборов воплотились в Итенсуиллской главе «Пиквикского клуба», а сатиру на депутата парламента, который, едва окончены выборы, уже полон презрения к своим избирателям, можно найти в рассказе о том, как мистер Грегсбери прогнал посетившую его делегацию («Николас Никльби»). Но все это в ранних романах Диккенса. То, что он увидал с репортерской галереи Палаты Общин или стоя у трибуны, с которой оглашались результаты выборов, скоро ушло из его мира, хотя сами по себе члены парламента с их махинациями остались объектом его сатиры.

Единственное описание действующего парламента мы встречаем в его историческом романе, причем рассказчик находится вне зала заседаний. Сцена в «Барнеби Радже» (1841), когда лорд Джордж Гордон с толпой приверженцев вручает парламенту петицию от протестантов, мастерски написана автором, — это одна из тех прекрасно построенных и продуманных народных сцен, которыми пронизан весь роман, исполненный одновременно отвращения к толпе и восхищения ею. Надо заметить, что изображение парламента как некоего бастиона на пути протестантской черни, восставшей в 1780 году, связано не с какими-либо благоприятными воспоминаниями Диккенса, просидевшего четыре года на заседаниях парламента, а с испугом писателя перед Партией физической силы[23] и бурными выступлениями чартистов в провинции за четыре-пять лет до публикации этого замечательного исторического романа. Опасная и демагогическая петиция лорда Джорджа Гордона должна была произвести на всех добропорядочных и законопослушных читателей «Барнеби Раджа» впечатление чего-то вроде раннего варианта этой ужасной хартии. Стоит, однако, заметить, что в романе Палата Общин, как таковая, не смогла обуздать толпу, это удалось сделать одному из ее членов, человеку военному — храброму генералу Конвею[24].

Избранный Диккенсом исторический пример вполне соответствует его предрассудкам. Я отнюдь не хочу сказать, что Диккенс отдавал предпочтение диктатуре перед демократией. Возникающая время от времени идея, будто Диккенсу присущи были симпатии к сильной власти, — чистая фальсификация, и я надеюсь, что мне удастся лишний раз подтвердить это тем портретом писателя, который мне предстоит создать на страницах книги. Но когда речь заходила о парламенте, радикальный либерализм Диккенса приобретал сходство с радикализмом. Так, в «Истории Англии для детей», в главе, посвященной его любимцу Кромвелю, он писал: «Поскольку этот парламент тоже его не устраивал и все никак не брался за государственные дела, он сел в одно прекрасное утро в карету, прихватив с собой шесть гвардейцев, и живо разогнал этот парламент. Пусть это послужит предупреждением для других парламентов, которые предпочитают длинные речи настоящей работе». Тон приведенного отрывка не может не напомнить нам многие из нынешних газетных статей о работе парламента. Такова естественная реакция тех, кому приходится быть слушателем публичных дебатов, состоящих наполовину из партийной пропаганды, наполовину из школярского зубоскальства (не зря говорят, что Палата Общин — первый клуб Лондона). Такова естественная реакция тех, кто никогда не видел, как серьезно трудятся члены парламента в каком-нибудь комитете или избирательном округе. В своих письмах Диккенс нередко выражал глубокое беспокойство по поводу неработоспособности нашего парламента, а в его романах это беспокойство раз и навсегда приобрело форму откровенного издевательства, примером чему может служить знаменитое начало сороковой главы «Холодного дома» (1852–1853): «Не одну неделю находится Англия в ужасном состоянии. Лорд Кудл подал в отставку, сэр Томас Дудл не пожелал принять пост, а так как, кроме Кудла и Дудла, во всей Великобритании не было никого (о ком стоило бы говорить), то в ней не было и правительства». Вот все, что касается парламента и партийной системы — этих основ средневикторианского общества.

Презрение к парламенту, подкрепленное презрением к законодательной системе,

должно породить у писателя революционную настроенность левого или правого толка (как мы теперь вынуждены говорить). «Зрелым», «ответственным» мужам — членам парламента, министрам-членам кабинета, королевским адвокатам, судьям и членам судейской коллегии — ничего иного не приходится ждать от человека, чьи взгляды на устои британского общества сформировались в юности, когда он занимал подчиненное положение, не налагавшее на него никакой ответственности, или, в лучшем случае, был репортером, то есть простым наблюдателем. Конечно же, эти зрелые ответственные мужи не ждут зрелых, ответственных суждений от конторских мальчишек и клерков или даже от газетчиков. И в каком-то смысле они правы. Те, кто вершит делами общества, способны воспринимать его институты только в пределах функций, которые они сами в них исполняют. А про эту каждодневную административную деятельность в романах Диккенса нет ни слова.

Приводилось много причин того, почему презрение Чарльза Диккенса к существующим порядкам не переросло в революционный протест, — одной из них был страх перед анархизмом, свойственный человеку, который своими силами выбился из нужды и не свободен от социальных претензий и даже снобизма. Не стоит, впрочем, слишком это подчеркивать. Диккенс прекрасно зарабатывал, хорошо жил, давал детям надлежащее воспитание, любил избранное общество. Все это правда. Но всемирная слава излечила его от многих снобистских черт, привившихся ему, когда он пробивался наверх. К 1860 году, ко времени написания «Больших надежд», он уже презирал благородное сословие так сильно и глубоко, что большего не мог бы потребовать от него любой враг существующего порядка. Однако в душе его всегда жил глубокий страх перед решительными переменами. Глубокое разочарование в существующих социальных установлениях всю жизнь соединялось в нем с боязнью любых социальных потрясений. Это нередко объясняют тем, что он, дескать, боялся черни. Бесспорно, он ее боялся. Многие из тех, кто обвиняет его в этом, сами, кстати говоря, порядком бы перетрусили, доведись им с нею столкнуться. К тому же это объяснение мало что нам дает. Диккенс был выходцем из мелкобуржуазной семьи и родился меньше чем через два десятилетия после якобинского террора, поэтому трудно ждать, чтобы он поддерживал народное движение; куда понятнее его страх перед актами насилия. И, однако, на протяжении всей жизни, а особенно в «Повести о двух городах», как бы ни осуждал Диккенс массовое насилие, он неизменно подчеркивал, что французская аристократия пожала то, что посеяла.

Глубокий страх перед социальными потрясениями, подчас причудливо сочетавшийся с неприятием современной Диккенсу социальной системы, объясняется, по-моему, двумя весьма различными сторонами его мировоззрения. Во-первых, он вполне искренне верил в существование зла, с чем мы еще столкнемся, когда речь пойдет о его великих романах. А укоренившийся страх перед злом, проявлением которого служит насилие, вряд ли соединим с признанием социальной революции. Никакие утопические надежды, с его точки зрения, не стоят риска выпустить на волю зло, таящееся в революционном насилии. И хотя Диккенс во многом разделял недовольство чартистов, он писал в 1848 году в журнале «Экземинер»; «…нет нужды говорить, что мы нисколько не одобряем сторонников насильственных методов среди чартистов, и в частности тех членов Партии физической силы, которые предстали перед судом и были приговорены к наказанию. Не говоря уже о том, что эти люди, как выяснилось, по доброй воле и с полной готовностью замыслили многие жестокости… они нанесли слишком большой ущерб развитию разумного либерализма и свободы во всем мире, чтобы расценивать их иначе, нежели как врагов общего блага и худших недругов простого народа». Зло в действии было для Диккенса грозной реальностью — зверем, спущенным с цепи.

Вторая причина была как раз обратного свойства: это было умение радоваться многообразию и богатству жизни даже в самые трудные для себя времена. Диккенс не был совсем чужд пуританства: он разделял иные из присущих его веку нравственных предрассудков, однако при этом он ценил игру не меньше, чем труд. Игра, наслаждение, разноликость вещей, а главное, все формы абсурда — в этом суть диккенсовского мира.

Несмотря на весь радикализм Диккенса, на его всегдашнее стремление бороться против частных проявлений социального зла, его чувство юмора пробуждало в нем — как и в большинстве других сатириков — столько консерватизма, что в ином своем состоянии он не принял бы это ни умом, ни сердцем. Сказать, что диккенсовское понимание зла и чувство юмора мешали его горечи и отчаянью перейти в логическую систему, отвергающую современное ему общество, — значит сказать только, что, каковы бы ни были его наклонности, мысли и чувства, он инстинктивно ощущал источники своего искусства — незамысловатый, но исполненный драматизма анализ зла и тонкую всепроникающую поэзию комического абсурда. В этой схеме закон оказывался хотя и слабым, но препятствием против дурных поступков и был вместе с тем абсурден, что служило основой для многочисленных комических образов. Что до парламента, то он был подобен закону, только представлял меньший интерес.

Он действительно представлял меньший интерес; ведь служба в конторе «Эллис и Блэкмор» или же в Докторс-Коммонс мешала молодому Диккенсу осуществить его планы, тогда как репортерская работа в Палате Общин принесла ему славу журналиста и проложила путь его писательскому успеху. Сколь разно он относился к этим двум профессиям, явствует из того, как он отзывался о них в более поздние годы. Вот одна из любопытных подробностей биографии Диккенса: уже после того, как он стал признанным писателем, он в минуты раздражения говорил, что, возможно, ему придется переменить профессию. Впрочем, если мы вспомним о том, какая толпа нахлебников — родственников и посторонних — окружала его и сколько ему стоила жизнь, это уже не покажется нам столь удивительным. Даже в сравнительно трудное для него время (в 1841 году) он, не раздумывая, отверг предложение баллотироваться в парламент от Рединга совместно со своим близким другом Тэлфордом[25]. И все же еще в 1846 году мы встречаем у него следующее высказывание: «Вообще-то я… начинал по юридической части; мне нужно только сдать несколько экзаменов, и тогда я могу рассчитывать, что меня зачислят в адвокатскую корпорацию, а это было бы для меня очень полезно». Он и в самом деле по-серьезному интересовался, нельзя ли ему стать мировым судьей в Лондоне. Разница, по-моему, ясна: он не переставал испытывать потребность в том, чтобы как-то компенсировать не очень почтенное начало своей юридической карьеры, тогда как его репортерская деятельность в парламенте, с его точки зрения, в этом не нуждалась — она принесла ему успех в журналистике, а та на протяжении всей его жизни только увеличивала его громкую славу.

Страницы из стенографической записи Ч. Диккенса.

Диккенс всегда с гордостью говорил о тех днях, когда был репортером. В 1865 году он выступал на банкете в Газетном фонде. Отрывок из этой речи показывает, с каким удовольствием он вспоминал это время.

> «Я пришел на галерею Палаты Общин в качестве парламентского репортера, когда мне не было еще и восемнадцати лет, а ушел оттуда… около тридцати лет тому назад. Я выполнял репортерскую работу в таких условиях, какие многие из моих собратьев здесь в Англии, многие из моих нынешних преемников не могут себе и представить. Мне часто приходилось переписывать для типографии по своим стенографическим записям важные речи государственных деятелей — а это требовало строжайшей точности, одна-единственная ошибка могла серьезно скомпрометировать столь юного репортера, — держа бумагу на ладони, при свете тусклого фонаря, в почтовой карете четверкой, которая неслась по диким пустынным местам с поразительной по тем временам скоростью — пятнадцать миль в час. …Я протер себе колени, столько я писал, положив на них бумагу, когда сидел в заднем ряду старой галереи старой Палаты Общин, я протер себе подошвы, столько я писал, стоя в каком-то нелепом закутке в старой Палате Лордов, куда нас загоняли как овец… и заставляли ждать… наверное, того времени, когда нужно будет заново набить мешок с шерстью[26]… Случалось мне и застревать в грязи на

проселочных дорогах, посреди ночи, в карете без колес, с измученными лошадьми и пьяными форейторами, и все же я успевал вовремя сдать свои записи в машину, да еще удостаивался памятных похвал покойного мистера Блейка[27] с его незабываемым шотландским акцентом и столь же незабываемым золотым сердцем».

Я привел этот обширный отрывок из речи Диккенса отчасти потому, что он вполне характеризует его репортерскую жизнь с 1832 года до выхода в свет «Пиквикского клуба», успех которого позволил ему целиком посвятить себя литературе; но еще и потому, что тон, каким здесь рассказывается про «былые дни» и про лестные отзывы редактора Блейка, по-моему, вполне подтверждает следующее: годы репортерства, пусть и очень тяжелые; были сродни его счастливой школьной поре. То была Англия последних лет Регентства; Англия, где не существовало еще железных дорог. Для Диккенса эта Англия ассоциировалась с XVIII веком, и, хотя далеко не все из созданного тогда он любил, это был век Тома Джонса, Родрика Рэндома и Хамфри Клинкера — героев его детства.

После того как Диккенс побывал на задворках закона, положение его переменилось: на репортерской галерее, как мы видим из приведенного отрывка, ему явно повезло. Опять выручили родственники матери: помощь его дядюшки Джона Генри Бэрроу обеспечила молодому человеку хорошее место на новом поприще. Чарльзу не было еще и двадцати лет, когда он начал работать у своего дяди, издававшего «Миррор ов парламент», который в соперничестве с «Хэнсардом» печатал парламентские речи. Джон Диккенс уже успешно работал в этой газете, когда туда поступил его сын. Чуть позднее (в самом начале 1832 года) Чарльз благодаря своим способностям получил дополнительную репортерскую работу для вечерней газеты «Тру сан». Таким образом, свои первые репортажи он писал еще о дореформенном парламенте[28], более того, он писал их в старом здании Палаты Общин, которое сгорело спустя три года. Характер речей и процедура послереформенного парламента уже не располагали Диккенса к работе. Он не любил перестраивавшего его архитектора лорда Грея, хотя в сентябре 1834 года и поехал в Эдинбург, чтобы написать отчет о торжественном присвоении ему там почетного гражданства; кстати сказать, это было первое морское путешествие Диккенса. Вместе с ним туда отправился Чарльз Берд — молодой репортер, его сотоварищ, который был шафером у него на свадьбе и навсегда остался его лучшим другом; это было самое долговечное приобретение его репортерских лет. Именно Берд сказал позднее, что не было стенографа лучше Диккенса. Именно Берд за месяц до поездки в Эдинбург раздобыл Чарльзу работу в «Морнинг кроникл» с жалованьем пять гиней в неделю. Эта влиятельная ежедневная газета обеспечила ему постоянное, бесперебойное занятие: теперь в период парламентских вакаций он разъезжал по стране; и одна из таких поездок на дополнительные выборы в Ипсуич и Садбери дала материал для известных интенсуиллских сцен «Пиквикского клуба». Это была первая работа, полученная без помощи материнской родни, хотя даже тут его дядюшка Джон Генри Бэрроу с редким бескорыстием потратился на обед, на котором он представил своего бесценного племянника-репортера редактору «Морнинг кроникл» Колльеру. Позднее Колльер рассказывал, будто, представляя племянника, Бэрроу сообщил ему, что многие из рекламных стихов на ваксе Уоррена принадлежат перу Диккенса. Если этот разговор действительно имел место, то нельзя не улыбнуться тому, какое применение нашел дядя самому тягостному для Диккенса периоду его детства; но тем легче понять, каково было на редкость правдивому и независимому от природы Диккенсу слушать всю эту явную ложь и как болезненно должен был он ощущать зависимость бедняка от поддержки влиятельных лиц.

Пожар в парламенте.

В 1835 году, будучи прославленным репортером, Диккенс уже полтора года и больше печатал свои литературные очерки, сперва анонимно, потом под псевдонимом, который в скором времени прогремел на весь мир. Еще в конце 1834 года его представили известному

автору исторических романов Гаррисону Эйнсуорту[29], посетившему редакцию их газеты, как молодого даровитого писателя «Боза». В феврале 1836 года, через несколько месяцев после успешной забастовки сотрудников «Морнинг кроникл», инициатором которой был Диккенс, вышла в свет его первая книга «Очерки Боза». Но только к ноябрю 1836 года, когда «Пиквикский клуб» окончательно утвердил его имя в литературе и он почувствовал, что у него не будет недостатка в издателях, он расстался с журналистикой. Ему было тогда неполных двадцать пять лет, и он уже был женат. Его письмо с просьбой об отставке, посланное владельцу «Морнинг кроникл» сэру Джону Истхопу, было чем-то вроде окончательного вызова работодателю (что позднее он не раз повторял по отношению к своим издателям, причем в качестве человека уже вполне независимого). Письмо это начиналось словами: «Дражайший сэр, не почтите за проявление намеренного неуважения к вам то, что я на днях не вернулся в редакцию…» — и заканчивалось следующим образом: «Поверьте, сударь, если вы считаете нужным поощрять тех, кто работает на вас… то избранный вами путь не способствует вашей цели». Так появился Неподражаемый.

Но прежде чем праздновать славную победу «Пиквикского клуба», нам следует обратиться к тем радостям и печалям, которые выпали на долю молодого Диккенса в эти десять трудовых лет после окончания школы, ибо его часы досуга и сердечные увлечения куда больше, чем отупляющее однообразие работы, помогают понять изображенные писателем нравы и отношения, его стиль и то сугубо личное, что за этим стилем скрывается, иными словами — проникнуть в многокрасочный мир, созданный им в первое десятилетие творчества.

Глава III
Любовь, женитьба, победы и утраты в годы с 1827-го по 1840-й

а те десять лет, которые прошли с окончания Диккенсом школы (1827) до внезапного успеха, прославившего его на всю страну (1837), жизнь снабдила его материалом для большинства ранних романов, появившихся в десятилетие между «Пиквикским клубом» и «Домби и сыном».

Хотя подоснова романов Диккенса скорее всего мифична, непосредственной моделью для него послужило викторианское общество. Целью его, как и других великих романистов XIX века, было возможно полнее показать окружающий мир, и, как бы ни придирались иные критики к тому, что он-де неточно изобразил аристократию или рабочий класс, несомненно одно: со времени написания «Домби и сына» (1846) и до «Нашего общего друга» (1864) он преуспел в этом как никто из английских романистов, хотя, разумеется, созданная им картина отвечает его взглядам, а не взглядам будущих историков общества. Однако до 1846 года нарисованный Диккенсом портрет общества отличается заметной неполнотой. Это относится и к изображению Англии в «Мартине Чеззлвите», даже при том, что в этом романе, написанном после нескольких месяцев пребывания в Штатах, Диккенс оказался в состоянии дать широкую сатирическую панораму американского общества. В ранних романах Диккенса перед нами предстает главным образом буржуазная Англия, а вернее, Лондон. Немногие попытки автора изобразить себялюбивую знать в «Николасе Никльби» или же аристократические осколки Регентства, собравшиеся в Бате («Пиквикский клуб»), носят случайный характер. Нет в этих романах и рабочего класса в нашем понимании слова, хотя нам приходится делать исключение для слуг, вроде Сэма Уэллера, юного Кита Набблса или «маркизы» из «Лавки древностей», ибо надо помнить, что домашняя прислуга составляла весьма основательную часть трудящихся классов викторианской Англии. Дальше идут уже самые низы общества, одни представители которых, подобно беднякам из первой половины «Оливера Твиста», слишком побиты жизнью, чтобы работать, другие же слишком

для этого хитры, подобно шайке Фейгина из второй половины той же книги.

Даже в этом преимущественно буржуазном мире ранних романов Диккенса, если взять за скобки мистера Пиквика и трех его бегло очерченных друзей путешественников-пиквикистов, приобретающих некоторую характерность в силу того, что они стоят рядом с великим основателем их клуба, персонажи из числа богатых и влиятельных буржуа (например, Мэйли из «Оливера Твиста» или Чириблы из «Николаса Никльби») обрисованы в столь розовых тонах и столь расплывчато, что становятся почти неразличимыми. Исключая все эти случаи, буржуазный мир, равно добрый и злой, смешной и страшный, замкнут, стиснут и обособлен. Это — мир закопченных биржевых и адвокатских контор, клерков на высоких табуретах, званых вечеров в передней гостиной, пропахнувших кухней пансионов, как у М. Тоджерс; мир, в котором, если мелодраматический сюжет не требует совращения или убийства, люди разоряются ради того, чтобы сколько-нибудь походить на светских господ, как это делают мистер Манталини и Дик Свивеллер, или прозябают в нищете и убожестве, чтобы накопить состояние, как Ральф Никльби, Энтони и Джонас Чеззлвиты или Самсон Брасс с его сестрой Салли; это душные джунгли, где подружки — с виду нежно любящие друг друга, а в душе яростные соперницы — ловят мужей, как Фанни Сквирс и Тильда Прайс, мисс Сневелличчи и мисс Ледрук или Черри и Мерри Пексниф; это мир, где целыми семьями гоняются за наследством, иногда смешно, как Кенуигсы, когда они обхаживают дядюшку Лиливика, иногда страшно, как Чеззлвиты, которые охотятся всей сворой за деньгами старого Мартина. Это молодой «средний класс», совсем недавно вышедший из зависимости и безвестности XVIII века и живущий в обществе, где стряпчих, учителей, врачей и священников ставят еще не слишком высоко, а купцы и их работники вчера еще жили под одной крышей; это общество стяжателей, узколобых, подозрительных, чтущих Мамону людей, чьи возвышенные речи, как у Пекснифа — этого не то чтоб священника, но уж никак не мирянина, — сущее лицемерие; люди с грубой, ненасытной жаждой удовольствий, прячущие свою жадность под маской преувеличенной щепетильности и благородства, уже ничем не связанные между собой, но еще живущие вместе, как те обитатели подполья, которых не успели выкурить из их нор.

Лондон, по Бозу

Главное в отношении «среднего класса», изображенного в ранних романах Диккенса, состоит в том, что он, хоть и обитает в столице, полностью обособлен и даже не подозревает о своей связи с большим обществом, частью которого является. Когда Кэт Никльби поступает в компаньонки к миссис Уититерли — даме с Кэдоган-Плейс (близ Белгравии), мечтающей пробиться в «свет», мы впервые сталкиваемся у Диккенса с понятием социальной динамики. Супруги Уититерли, эти паразиты на теле общества, показаны очень схематично по сравнению с другими представителями замечательной галереи диккенсовских хлыщей и прихлебателей, которую венчает майор Бегсток из «Домби и сына». Но и здесь мы читаем: «Дорогой мой доктор, — сказал я сэру Тамли Снафиму в этой самой комнате, когда он недавно был здесь, — дорогой мой доктор, каким недугом страдает моя жена? Скажите мне все. Я могу это вынести. Нервы?» — «Дорогой мой, — сказал он, — гордитесь этой женщиной, лелейте ее: для лучшего общества и для вас она служит украшением. Ее недуг — душа».

И далее:

«— Знакомства с миссис Уититерли, — сказал ее супруг… — ищут и добиваются в высшем свете и в ослепительных кругах. На нее действуют возбуждающе опера, драма, изящные искусства и… и… и…

— Аристократическое общество, дорогой мой, — вставила миссис Уититерли.

— Да, вот именно, аристократическое общество, — сказал мистер Уититерли. — И военные».

Супруги Уититерли корыстолюбивы, но они чем-то превосходят Сквирсов, Бамбла, Квилпа, Ральфа Никльби, Джонаса Чеззлвита и даже Монтегю Тигга. Уититерли жаждут попасть в «общество», но это не похоже на глупые, безобидные мечтания миссис Никльби и Дика Свивеллера — вся их жизнь подчинена этой цели. Уититерли — это ниточка, конечно, очень тонкая ниточка, выводящая нас из мрачного и душного мирка первых романов Диккенса в большой, вмещающий все общество, сатирический мир, вершинами которого оказываются гостиная Эдит Домби и Чесни-Уолд[30], попугай миссис Мердл и серебряные верблюды на роскошном обеденном столе мистера Вениринга.

Конечно, романисту, живущему в канун больших исторических перемен, доступны социальные прозрения. Диккенс мог не знать аристократию или рабочий класс досконально, поскольку не принадлежал к этим общественным слоям по рождению и не жил в этой среде. Но писатель, создавая портрет своего общества, берет действительный мир лишь за основу и на ней вышивает свои узоры; в случае с Диккенсом форма их была, по-моему, в известной степени продиктована неопределенностью социального положения его семьи, так что большинство диккенсовских персонажей видится нам словно бы после двух-трех бокалов шампанского. Однако, чтобы воображение могло совершить этот необходимый скачок и охватить всю столичную жизнь, ему невредно иметь твердую почву под ногами, и притом достаточно им исхоженную. Сразу же после публикации в 1837 году «Пиквикского клуба» положение Диккенса оказалось таково, что ему не стоило большого труда познакомиться по собственному выбору почти с любой частью английского общества; и все же охватить единым взглядом и воплотить в своих романах весь мир, в котором он жил, ему удалось не раньше 1846 года, после того, как он взглянул на современную ему Англию из Америки и Италии и, что, быть может, еще важнее, из прошлого, описанного в его обидно недооцененном историческом романе «Барнеби Радж». Перед этим в своих первых пяти романах (я исключаю из их числа «Барнеби Раджа») он исходит главным образом из того представления о мире, которое он приобрел с 1827 по 1837 год — с момента окончания школы и до своего большого успеха. Очертания этого мира отчетливо выступают в его скетчах, озаглавленных «Очерки Боза», которые, рассказывает он в своем предисловии, «писались и печатались как отдельные вещи, когда я был еще юношей. И я им еще оставался, когда они были собраны и опубликованы в одном томе».

Диккенс отлично представляет себе их недостатки — так, в предисловии 1850 года мы читаем: «Это была моя первая проба пера… Я отлично сознаю, что многие из этих очерков недостаточно обдуманы и отделаны и несут на себе явный отпечаток поспешности и неопытности». Диккенс, очевидно, имеет здесь в виду грубое шутовство и нарочито иронический язык некоторых отрывков и прежде всего интонации новичка, каковым он и сам себя иногда называет: «Подобные сцены можно наблюдать до трех-четырех часов утра; и, когда даже они завершаются, глазам пытливого новичка открываются новые. И поскольку самое поверхностное описание их составило бы целый том, содержание которого, пусть и очень поучительное, никого бы не порадовало, я раскланиваюсь и опускаю занавес». Даже самые легковесные его журналистские опусы не написаны так выспренне. Наверное, он догадывался и о своем незрелом, весьма банальном подходе к жизни, часто ощутимом в его размышлениях о человеческой природе, и о том, как должно выглядеть со стороны это самоуверенное всезнайство, тем более что подобные человеческие проявления снобистски ассоциировались тогда с образом коммивояжера. Исключая вводные главы «Пиквикского клуба» и «Николаса Никльби», он уже никогда больше не писал так неуверенно, не проявлял столь явного и нарочитого желания поразить публику, хотя, признаться, его ранние очерки содержат более живое описание нравов и, уж во всяком случае, более умелое журналистское изображение лондонской жизни, чем это принято думать. Но за что бы мы ни критиковали Диккенса и что бы он сам ни вспоминал потом с чувством неловкости, нельзя забывать об одном: почти все, что составляет писательский мир Диккенса, каким он был до 1850 года, уже появилось в «Очерках Боза», и многое осталось с ним навсегда. Что же до погрешностей стиля, заметных и в области юмора, и в построении конфликта, то они и позднее напоминали

о себе в тех случаях, когда поспешность мешала проявиться его мастерству. Остальные недостатки «Очерков», как он сам говорил, — от неопытности.

Сцена из «Очерков Боза».

Подобно последующему внезапному и еще более значительному успеху «Пиквикского клуба», публикация в конце 1832 года его первых очерков была счастливым событием для молодого писателя, которому исполнилось всего двадцать лет. Он впервые узнал, что его очерк принят к печати, купив очередной номер «Мансли мэгэзин» и обнаружив его там, хотя и под другим названием — «Обед в аллее тополей». После этого его попросили написать целую серию очерков; следует, впрочем, вспомнить, что «Мансли мэгэзин» не платил своим авторам. Но вскоре Диккенс стал сотрудником «Морнинг кроникл» и написал для этого издания большую часть первой серии «Очерков Боза», которые к двадцать четвертому дню его рождения вышли целиком, отдельным изданием на его бумаге и за его счет — всего за несколько недель до первого выпуска «Пиквикского клуба».

Какой же материал был объединен в этих очерках? Первая часть, пожалуй наиболее слабая и недолговечная, называется «Наш приход» и в отличие от остальных явно основана на его детских воспоминаниях, вынесенных из Чэтэма.

Вторая часть (куда более сильная с журналистской точки зрения) называется «Картинки с натуры», и Диккенс исходит в ней из более обширного жизненного опыта, приобретенного им юношей в Лондоне. Не исключено, что сведения о жизни бедняков, а также истории о различных преступлениях застряли в его памяти еще со дней, проведенных на фабрике ваксы. Пока он брел из Кемден-Тауна в Маршалси, чтобы навестить сидевшего за решеткой отца, его глазам открывалась широкая панорама Лондона — особняки Блумсбери, Севен-Дайелс, где обитали подонки общества, Чэрринг-Кросс с его деловым оживлением и убогие, но приличненькие дома Боро. В бытность Диккенса клерком у стряпчего границы его познания настолько расширились, что сюда вошли еще и весь Сити, Ист-Энд до самых доков и далее к Гринвичу богатые западные предместья вплоть до расположенных по берегам реки деревень Ричмонд, Хэмптон и Чертей, а также северная часть Лондона до Хайгета и Барнета и южная его часть до Нью-Кросса или Клэпхема. Один из клерков, служивших с Диккенсом в конторе «Эллис и Блэкмор» вспоминал: «Мне всегда казалось, что я знаю Лондон. Но, поговорив немного с Диккенсом, я убедился, что не знаю ничего. Диккенс же знал его весь, от Бау до Брентфорда».

Кое-что, очевидно, родилось из его одиноких ночных прогулок, без которых позднее он просто не мог работать. В «Картинках с натуры» есть два очерка; один называется «Улицы. Утро», другой — «Улицы. Вечер», и в них по-журналистски сжато дана вся эта необычная городская жизнь, неведомая никому, кроме двух-трех ночных гуляк и армии бездомных; дана картина того, как просыпаются рынки, а за ними весь город, куда, как встарь, тянутся из деревни вереницы телег, груженных провизией, — сколько раз описывал все это Диккенс! Конечно, обе эти ранние зарисовки лондонской жизни поверхностны, лишены движения, схематичны, и нас нисколько не удивляет, когда мы сталкиваемся с подобными недостатками в таких очерках, как «Гринвичская ярмарка», «Воксхолл при дневном освещении» и некоторых других. Но уже то, что здесь речь идет о смене дня и ночи — о том, как сгущается тьма и приходит рассвет, — делает их прелюдией к замечательным сценам пеших (или много реже верховых) путешествий по Лондону, в первой из которых Сайкс с Оливером Твистом пробираются через весь город в Чертей, где они должны ограбить дом, а в последней готовый на убийство ревнивец Хэдстон преследует по реке Юджина Рэйберна, а его в свою очередь выслеживает шантажист и похититель трупов Райдергуд в облезлой и бесформенной шапке, напоминавшей какого-то утонувшего и даже разложившегося в воде зверя. Родившись из мучительных, но столь важных для его творчества хождений по лондонским улицам, сцены эти впервые внесли в английский роман подвижность кинематографа: увиденный в мельчайших подробностях образ реальности перерастал здесь в

огромные импрессионистические видения, то показанные крупным планом и в фокусе, то уходящие из фокуса, зыбкие и расплывчатые. Подобные страницы в книгах Диккенса делают все попытки передать движение в литературе до него — даже в подчас блестящих народных сценах у Вальтера Скотта — похожими на старые застывшие фотографии. В «Очерках Боза» мы становимся свидетелями того, как точно молодой талантливый журналист уловил жизнь города и уже готов перевоплотить ее во вдохновенное искусство.

Район притонов Севен-Дайелс.

Остальные лондонские очерки — «Севен-Дайелс», «Раздумья на Монмут-стрит», «Лавки и их хозяева», «Лавка ростовщика», «Уголовные суды» и «Посещение Ньюгетской тюрьмы» — явно свидетельствуют о том, что в Диккенсе рано проснулся интерес к жалкому быту низов, переросший потом в одержимость мотивами преступления, убийства и казни. Не приходится спорить, что описание преступлений и жизни низов было любимым материалом газетчиков и до Диккенса и после него. На первый взгляд это всего лишь испытанный способ потрафить вкусам читателя. Однако в «Посещении Ньюгетской тюрьмы», несомненно, слышится какая-то непривычная интонация. Дело не только в том, что Диккенс старается избежать всего, что отяжелило бы очерк, и потому обещает не утомлять читателя статистическими данными: «Мы видели тюрьму, видели арестантов, и о том, что мы видели и что при этом думали, мы сейчас постараемся рассказать». Это — признание в сенсуализме, потому что Диккенс, как мы увидим, всю жизнь воевал против тех, кто склонен был низводить людей к простым цифрам; он всю жизнь утверждал, что именно нашим личным опытом и личными впечатлениями руководствуется наш разум при решении моральных и социальных вопросов. Наши глаза посылают сигналы нашему сердцу, сердце сигнализирует мозгу, и эти сигналы отнюдь не всегда бывают приятными; и, уж конечно, они не были таковыми для большинства заключенных Ньюгетской тюрьмы. Этот аргумент можно услышать и в наши дни. В Англии он звучит особенно громко, ибо, как обнаружила широкая публика, экономисты и социологи не обладают непогрешимостью, на которую, впрочем, они никогда и не притязали.

Другие писатели и журналисты могли соприкоснуться с грязью Ньюгета и забыть про это; Диккенс не мог. Тюрьма, пробуждающая воспоминание о казни, переходит из одного его произведения в другое — из «Оливера Твиста» в «Барнеби Радж», а оттуда — в «Большие надежды». Одна из лучших зарисовок в «Очерках Боза», «Раздумья на Монмут-стрит», дает, по-моему, реальные основания судить о том, почему Диккенс так много думал о преступности, а следовательно, о казни. Монмут-стрит, которая непосредственно примыкает к кишевшему в те времена преступниками району Севен-Дайелс, была, наверное, с детства хорошо знакома Диккенсу, ибо она расположена к югу от Тоттенхем-Корт-роуд, прямо на пути от Гауэр-стрит к Чэрринг-Кроссу. В те дни на ней находились лавки, где торговали подержанным платьем. Этот очерк заставляет вспомнить другой, посвященный лавке ростовщика — месту, с которым Диккенс хорошо познакомился в те дни, когда их семья прозябала в нужде. Прием, положенный в основу «Раздумий на Монмут-стрит» — воссоздать в своем воображении бывших владельцев выставленного на продажу старого платья, — весьма обычен для легкого эссе конца XVIII — начала XIX века. Но Диккенс использует его по-своему: демонстрируя перед читателем разные костюмы, он пытается проследить путь человека от невинного младенца до преступника, которого ждет ужасный конец; правда, на сей раз Диккенс обрекает его не на виселицу, а на горькое раскаяние.

> «И вот — последняя глава: грубая куртка, обтрепанный шейный платок из миткаля и прочие не менее жалкие предметы одежды. Тюрьма. И приговор — может быть, виселица, может быть, ссылка на каторгу. Чего бы не дал он тогда, чтобы снова, как в юные годы, стать скромным, довольным своею судьбой

> тружеником, чтобы вернуться в жизнь на одну неделю, на день, на час, на минуту — лишь бы успеть страстным раскаянием вымолить слово прощения у той, чей холодный труп истлевает в могиле для бедняков! Дети его — во власти улицы, их мать — нищая вдова; позор отца и мужа лежит на них несмываемым клеймом, нужда толкает в ту же пропасть, в которую он сам скатился, — к медленной смерти за тысячи миль от родины. Ничто не подсказывало нам конца этой повести, однако угадать его было нетрудно».

При том, что этот кусок очень плохо сделан (а ведь в очерке есть вполне приличные, живо написанные части), все это вдобавок еще слишком мрачно для легкой и живой в других отношениях журнальной статьи, что, очевидно, ощущал и сам Диккенс, когда говорил о необходимости «вернуть себе более свойственное нам бодрое расположение духа». Тут нельзя не почувствовать некой одержимости, явно чрезмерной для журналиста, даже для журналиста викторианской поры.

При чтении этого очерка у нас возникают ассоциации двоякого рода, помогающие, мне кажется, пролить свет на характер интереса писателя к смерти и преступлению. Первая из этих ассоциаций — сугубо психологическая. Маленький отрывок об ожившем подержанном платье — это лишь незначительный и ранний по времени пример той удивительной, управляющей всем его вымышленным миром силы, которая вдыхает жизнь в неодушевленные предметы — одежду, мебель, орудия труда, — наделяя их независимым существованием. Без этого не понять волшебства многих его великолепных страниц. Здесь, однако, эта сила используется в прямо противоположных целях: живой человек низводится до состояния трупа. Мне кажется, эти две способности связаны между собой в творчестве Диккенса гораздо теснее, чем до сих пор было принято думать. Он ощущал жизнь неживых предметов, но в равной мере «был одержим мыслью о смерти и узнавал в чертах человеческого лица контуры черепа». Мир вещей, который пускался в пляс в нянюшкиных сказках, живет для него рядом с другим миром, где человеческое существо может в любой момент заснуть мертвым сном и застыть навеки. Это чувство осталось с ним навсегда, о чем свидетельствует занятный отрывок из предисловия к рассказу «Одержимый», опубликованному им в его журнале «Круглый год» в 1859 году, когда ему было уже сорок семь лет.

> «В течение всех суток я не знаю более торжественного часа, чем раннее утро. В летнюю пору я нередко поднимаюсь с петухами и ухожу в свой кабинет, чтобы до завтрака закончить дневные труды. И никогда не бывало при этом, чтобы в самые глубины моей души не проникали царящие вокруг уединение и тишина. К тому же в окружении знакомых спящих лиц испытываешь какое-то совершенно особое чувство, сознаешь, что те, кто тебе дорог и кому ты дорог, не слышат и никак иначе не ощущают тебя и находятся в состоянии покоя, предвещающего другое таинственное состояние, к которому все мы приближаемся: остановившаяся жизнь, оборванная связь со вчерашним, пустая комната, захлопнутая книга, неоконченные, но брошенные занятия — разве все это не образы Смерти? Спокойствие этого часа есть спокойствие смерти. И те же мысли навевают утренний холод и призрачный свет».

Другой вывод, который мне хотелось бы сделать из очерка «Раздумья на Монмут-стрит», относится к области социологической и биографической. Дело в том, что повышенный интерес к преступному миру непосредственно связан у Диккенса — через лавки оценщиков, ростовщиков и старьевщиков — с непрочным положением его собственной семьи. Речь идет даже не о том, как жила семья в дни его детства, не о том, что отец его был заключен в Маршалси, и не о том, что его угнетала необходимость сидеть на одной скамье с простолюдинами всех возрастов на фабрике ваксы. По окончании школы Диккенс почти беспрерывно жил с родителями, сначала в Блумсбери, потом в более богатом районе Кэвендиш-Сквер. Теперь жизнь его была легкой и интересной и протекала в

постоянном общении с людьми: с друзьями сестры Фанни из Королевской академии музыки и собственными его друзьями — адвокатскими клерками и журналистами, — приобретенными на службе, а также с умной и одаренной материнской родней, среди которой была тетка писателя, нарисовавшая первый его портрет (он изображен на нем восемнадцатилетним юношей), и дядюшка Бэрроу, доставший ему читательский билет в библиотеку Британского музея. Как легко понять из немногих сохранившихся писем и воспоминаний, Диккенс вел тогда вполне светскую жизнь среди множества приятелей, их сестер и знакомых и был вечно занят вечеринками, любительскими спектаклями, катаньем по реке, а всего больше флиртом.

На заднем плане: за развалинами прежнего здания только что отстроенный Британский музей.

У Диккенса рано появились друзья вне дома, лучшая половина которых доставляла ему в юности немало душевных тревог; но при этом он был предан своим родным, и его жизнь была неотделима от жизни семьи вплоть до самой женитьбы и даже несколько позже. Однако любовь к развлечениям, царившая в доме Диккенсов, была оборотной стороной их шаткого положения в обществе. Причина этого таилась не только в расточительности родителя, но также и в неустойчивом экономическом положении всего класса. Крестный Диккенса обанкротился; его великодушный и одаренный дядюшка Бэрроу, который так успешно начал было издавать «Миррор ов парламент», через несколько лет разорился, задолжав огромную сумму. Они не принадлежали к богеме и, уж конечно, не были прожигателями жизни, но при этом их благополучие всегда висело на волоске. В 1834 году, когда Диккенс уже стал «Бозом», отец его снова был арестован за долги. На этот раз Диккенс не пожелал остаться сторонним наблюдателем отцовских промахов. Он снял для матери и остальных домочадцев квартиру подешевле, выплатил долг отца и переехал с любимым братом Фредом в комнаты на Фернивалс-Инн. Так кончилась его жизнь в семье.

Подобно другим собратьям-литераторам, он вырос в семье, которая жила не по средствам и положение которой было неустойчивым. Впрочем, именно в молодые годы он понял, по какому тонкому льду ступали почтенные викторианцы. Наверное, это мешало ему хоть на минуту отделаться от страшной мысли, что подо льдом находится подводное царство, где заточены непонятные, мерзкие, лишенные надежды существа — преступники. И он не знал жалости к ним, как белые бедняки не знают жалости к неграм. Если его любимый отец был посажен в тюрьму всего лишь за неуплаченный долг, то, уж конечно, надо сурово наказывать «настоящих преступников», в чьих душах навсегда укоренилось злодейство. Но подобно Достоевскому, он все время ощущал присутствие этих людей, не мог не думать о них.

Это дало его мыслям и другой, более привлекательный поворот. Он был исполнен ожесточения против уголовного мира, но зато с большой симпатией говорил о развлечениях бедняков — развлечениях, в которых сам с удовольствием принимал участие, когда был молодым клерком. В «Картинках с натуры» из «Очерков Боза» мы найдем множество таких описаний. Вот одно из них:

> «Здесь, в этом искусственном раю, нет распорядителя бала — здесь развлекаются просто, грубо, без затей. Пыль слепит глаза, жара — не продохнешь, шум и гам, и все веселятся напропалую. Дамы в невинном своем оживлении дошли до того, что отплясывают, нацепив на голову шляпы своих кавалеров, кавалеры же вырядились в дамские шляпки, а кое-кто не поскупился даже приобрести накладной нос и шляпу с низкой тульей и без полей, похожую на круглую жестянку. Мужчины бьют в детские барабанчики, и дамы подыгрывают им на дудочках».

Диккенс наслаждается весельем простого люда совсем как Оруэлл. Он, конечно,

смотрит на них еще больше свысока, что видно из описания «загородных садов с подачей крепкого чая и других напитков» (в одном из таких загородных садов к миссис Бардл явилась Немезида с ордером на арест за неуплату долга). «Здешние туалеты, — пишет Диккенс в очерке „Лондонские развлечения“, — часто вызывают улыбку, но в общем вид у этих людей опрятный, довольный, настроены они благодушно и охотно общаются между собой»; следует помнить, однако, что Оруэлл со своим итонским образованием чувствовал под собой более твердую почву, чем молодой Диккенс, и мог позволить себе не слишком настаивать на своем превосходстве.

Диккенс всю жизнь боролся за право бедняков выбирать себе развлечения по собственному вкусу и без помехи предаваться им в немногие свободные часы. Среди ранних статей на общественные темы, написанных одновременно с «Пиквикским клубом», имеется брошюра «Воскресенье в трех его аспектах». В ней Диккенс нападает на поборников Дня Субботнего[31] и предлагает открыть библиотеки, музеи, создать условия для воскресных игр на открытом воздухе и даже, несмотря на свою неприязнь к прошлому, особенно к Стюартам, и увлечение Кромвелем, рисует совсем в духе Уильяма Морриса[32] картину ушедшей навсегда Доброй Старой Англии, веселящейся вокруг Майского дерева[33]. Враждебность Диккенса к поборникам Дня Субботнего получила свое оправдание много позже, в 1855 году, когда новый закон о соблюдении Дня Субботнего вызвал серьезные беспорядки в Гайд-Парке. Диккенс не замедлил по этому случаю напомнить друзьям, что он всегда высказывался против этого установления. Он также всю жизнь выступал за дешевые театры для рабочих, хотя высмеивал ставившиеся там мелодрамы. Кроме того, он упорно и, по-моему, к явной для себя чести отказывался поддерживать идею, будто всякое развлечение для народа должно ставить себе единственной целью укрепить его нравственность и преподать ему какое-нибудь скрытое наставление; пожалуй, это особенно похвально, поскольку руководимые им впоследствии издания содержали, по существу, не что иное, как горькую пилюлю в сладкой облатке.

Дело, мне кажется, в том, что Диккенс в тайниках души был привержен к нелепым, полным кровавых ужасов тогдашним спектаклям для народа. Почти двадцать лет спустя, в 1850 году, он написал для своего только что созданного журнала «Домашнее чтение» две статьи под названием «Развлечение для народа», в которых описывал спектакли дешевых, до отказа набитых публикой театров. Его рассказ о шедших там пьесах, особенно о пьесе «Долина уныния и дерево самоубийц», очень забавен и на редкость занимателен. Увлечение Диккенса абсурдом, свойственное и многим другим сатирикам, было так сильно, что порой здесь не разглядеть иронии. Это осложненная иронией привязанность к народным развлечениям в значительной степени объясняет откровенно мелодраматические черты в произведениях Диккенса. Театр всю жизнь манил его, потому что мог в отличие от его книг доставить ему возможность общения со всей массой необразованной публики. «Джо Уэлкс из Нью-Ката в Ламбете, — пишет Диккенс в одной из упомянутых статей 1850 года, — не слишком любит читать; у него нет большой библиотеки; в его комнате негде усесться с книжкой; у него явно нет интереса к этому процессу и он неспособен представить себе то, что читает». Но попробуйте посадить этого малого на галерку в театре «Виктория». Эта потребность в общении с тем неизмеримо более широким кругом, куда не проникало печатное слово, была, несомненно, одной из главных причин, побудивших романиста в последние годы жизни увлечься публичными чтениями. Я думаю, Диккенс с восторгом бы принял телевидение. Эта любовь к театру, возникшая, как мы знаем, в детстве, достигла своего апогея в те самые годы — о них сейчас и пойдет речь, — когда он молодым человеком исполнял всякую незначительную работу.

Ламбет, район бедноты.

Это был период упадка лондонских театров. Только Ковент-Гарден, Друри-Лейн и Хеймаркет имели разрешение играть «правильную драму»[34]. Другие театры, конечно,

ставили Шекспира и прочих серьезных авторов, но превращали их пьесы при помощи вставных номеров — песен и танцев — в некие «бурлески». На южном берегу Темзы тоже находились театры, в которых давалась мелодрама. В добавление к ним существовали еще и «любительские театры», где, как мы читаем в очерке Диккенса «Любительские театры», энтузиасты могли играть самого Ричарда III за два фунта, герцога Бекингемского за пятнадцать шиллингов и лорд-мэра Лондона из той же пьесы — за полкроны[35]. Действительно ли Диккенс юношей играл в одном из таких театров, неизвестно, однако его осведомленность в этом вопросе заставляет предполагать, что по крайней мере многие его знакомые принимали участие в подобных спектаклях. Это был совсем особенный мир, вроде мира нынешних «тинэйджеров»[36], что подтверждается тем, в каком духе Диккенс рассказывает о нем своим буржуазным читателям: социологические рассуждения перемежаются у него с неодобрительными замечаниями — совсем как в нынешних газетах для широкой публики, когда они пишут о разных «зрелищах» и о театре «новых левых».

> «Чумазые мальчишки, переписчики у стряпчих, большеголовые юнцы, подвизающиеся в конторах Сити, евреи-старьевщики, дающие театральные костюмы напрокат и в силу этого всегда имеющие доступ в любительские театры, приказчики, подчас забывающие разницу между своим и хозяйским карманом, и отборнейшая городская шантрапа — вот завсегдатаи любительского театра. Во главе такого театра обычно стоит какой-нибудь бывший художник-декоратор, содержатель дешевой кофейни, восьмиразрядный актер-неудачник, ушедший на покой контрабандист или, наконец, несостоятельный должник… Женские роли раздаются бесплатно, а исполнительницы их, само собой разумеется, почти все принадлежат к известному сословию… В Лондоне вокруг каждого второразрядного театра, особенно вокруг самых дешевых из них, образуется небольшая кучка ревностных театралов из местных жителей. Каждый такой театрик имеет свою постоянную публику; юнцы в возрасте от пятнадцати лет до двадцати одного года, купив билет за полцены, протискиваются в задние ряды партера или, если цены снижены, гордо шествуют в ложу; там они восседают, небрежно распахнув пальто и отогнув обшлага — ни дать ни взять граф д’Орсэй[37] с картинки! — и, пока занавес опущен, напевают или насвистывают какую-нибудь песенку, чтобы сосед не вообразил, будто они с нетерпением ожидают поднятия занавеса».

Трудно отделаться от мысли, что «чумазые мальчишки» и «переписчики у стряпчих» с их претензией на франтовство были весьма сродни семнадцатилетнему Диккенсу и его друзьям-приятелям. Но Диккенс всегда с большой неприязнью возвращался мыслями к тому периоду своей жизни, который мешал осуществиться его призванию: вспомним, что Дику Свивеллеру пришлось отказаться от этих своих невинных развлечений, как позже Пипу — от благородной юношеской привычки сорить деньгами в обществе Финчей из Гроува. Окидывая взглядом минувшие годы, Диккенс не щадил своих товарищей, вроде мальчишки Фейгина, дружившего с ним на фабрике ваксы, если их дружба оказывалась помехой на пути к его жизненной цели. Он был абсолютно чужд сантиментов по отношению к этой стороне своего прошлого.

Но возможно, у него были основания чувствовать свое превосходство над жалкими юнцами, раскупавшими роли в любительских театрах. Он продолжал развивать проявившийся у него в детстве комический талант. О его актерских способностях было столько разговоров, что в марте 1832 года директор Ковент-Гардена согласился прослушать его в одной из ролей готовившейся к постановке пьесы Шеридана Ноулса «Горбун»[38]. Диккенсу, которому был тогда двадцать один год, предстояло выйти на подмостки с сестрой Фанни, но тяжелая простуда помешала ему покинуть дом. Сам он писал по этому поводу:

> «Вскоре я произвел сенсацию на галерее (имеется в виду галерея Палаты Общин, где размещались репортеры). „Кроникл“ распахнул передо мной свои

> двери; я приобрел известность в мирке газетчиков, что придало ему привлекательность в моих глазах. Я начал писать; перестал нуждаться в деньгах; я никогда не думал о сцене иначе как о возможности заработка. Постепенно мои мысли приняли другой оборот, и больше эта идея меня уже не привлекала».

Учитывая, сколько времени в последние годы жизни Диккенс отдавал игре и сколько внимания уделял театру, слова о том, что он легко и без сожаления отказался от актерской карьеры, на первый взгляд кажутся не вполне искренними. Однако в общих чертах это, по-моему, соответствует правде. Диккенс обожал играть в театре, но, пожалуй, еще больше любил быть актером-режиссером. Режиссура и участие в больших любительских представлениях отнимали в поздние годы значительную часть его огромной, брызжущей через край энергии. Любительские спектакли давали выход пристрастию Диккенса к позе (я употребляю здесь это слово отнюдь не в уничижительном смысле) и одновременно — свойственной ему общительности. Но его потребность в людях была уже достаточно утолена необычайным умением заводить друзей; а в «чтениях», которыми он увлекался в конце жизни, он находил куда более полный выход своей способности к подражанию — куда более полный, поскольку он работал здесь над собственными произведениями. Ко всему прочему писательский талант Диккенса был неотделим от актерского. Сцена, если только он специально не писал для нее, по-видимому, удовлетворяла лишь его способность к подражанию. Что же до его драматических произведений, то тогдашние условия были слишком тяжелыми и неблагоприятными. Две ранние пьесы Диккенса, поставленные на профессиональной сцене, — оперетта «Деревенские кокетки» и короткая пьеса «Странный джентльмен», написанная на сюжет одного из «Очерков Боза», — произведения слабые и старомодные.

Что касается его собственной игры, то отзывы о ней противоречивы, и нам сейчас трудно решить, какой стороне верить. Особенно если учитывать, что наше понимание актерской игры абсолютно не совпадает с тем, какое существовало в дни юности Диккенса или в дни его старости. Можно только сказать, что, по отзывам самых благожелательных зрителей, Диккенс мог по собственному почину взяться за исполнение совсем не подходящей для него роли, как это было, к примеру, в 1851 году. Тогда он играл в любительском театре перед королевой Викторией молодого щеголя XVIII века лорда Уилмота в комедии Булвер-Литтона «Мы не так плохи, как кажемся». И все же его игра производила большое впечатление на зрителей, даже на профессиональных актеров, которые, как правило, не склонны признавать за любителями серьезного дарования. Лучше всего Диккенсу, очевидно, удавались мелодраматические роли, как, например, в пьесе «Маяк, или Замерзшая пучина». Скорее всего, если б тогда, в юности, он попал на подмостки Ковент-Гардена, театр не больше отвлек бы его от литературы, чем парламент.

Однако свою привязанность к профессиональному театру он сохранил на всю жизнь. Среди обширного круга своих близких друзей он, возможно, лишь двух-трех уважал так, как Уильяма Макриди, великого актера-режиссера, — отчасти потому, что восхищался его игрой, но главное, мне думается, потому, что Макриди отдавал все свои силы совершенствованию викторианского театра в целом и, следовательно, борьбе за лучшие материальные условия для актеров. Подобные же цели ставил перед собой Диккенс, только сферой деятельности был для него литературный круг. Он никогда не уставал помогать неудачникам, организовывал сбор пожертвований попавшим в затруднительное положение актрисам, а также на обучение актерских сирот, чьи внезапно умершие родители оставили их без средств к существованию. Сохранились речи Диккенса на банкетах, устраиваемых для сбора средств во Всеобщий театральный фонд, — начиная с 1846 года Диккенс почти каждый год принимал в них участие. Мне кажется, он всегда сознавал, сколь многим его творчество обязано театру.

Прежде чем приступить к анализу того замкнутого благовоспитанного мирка, в котором Диккенс впервые свел романтическое знакомство с «прекрасным, но слабым полом», как принято было его здесь именовать, точнее, к анализу буржуазного мира,

подсказавшего большинство юмористических ситуаций для «Очерков Боза» и отразившегося, как уже говорилось, в его ранних романах, стоит обратиться к одному очерку, который, пожалуй, дает почву для некоторых догадок, уместных в отношении любого столичного викторианца из обеспеченного круга, а следовательно, и Диккенса. Очерк этот называется «Веселая ночка», и в нем рассказывается, как два лондонских клерка отправились покутить, напились пьяными, учинили скандал и под конец попали в полицейский участок и даже на скамью подсудимых. Есть предположение, что подобная история случилась с одним из лучших друзей Диккенса Генри Колле в бытность его клерком у стряпчего. Так почему же не допустить, что молодой Диккенс — завсегдатай дешевых театров и знаток уличной жизни ночного Лондона — тоже в семнадцать лет разок-другой не принимал участия в подобных развлечениях?

Современная Диккенсу литография, изображающая тщетные попытки бедных девушек заработать на жизнь изготовлением безделушек, и предприимчивого дельца, эксплуатирующего их труд.

Читая «Веселую ночку», мы узнаем, что герои «отправились в погребок; там они обнаружили изрядное количество молодых дам… а также немалое число кучеров наемных карет и кэбменов; все пили и говорили разом». Но поскольку это была юмористическая зарисовка, девицы в ней больше не упоминаются. Проститутки никогда и ни в какой мере не ассоциируются у Диккенса с развлечениями, даже самыми предосудительными. Более прозрачный намек содержится в другом очерке, озаглавленном «Лавки и их хозяева». Здесь мы читаем про одну бедняжку, которая пыталась заработать себе на пропитание тем, что мастерила какие-то «изящные безделки на продажу». «…Если бы беззаботные особы, подрывающие жалкую торговлю подобных бедняжек, хотя бы отчасти знали, какие лишения… терпят те в своих усилиях честным трудом заработать кусок хлеба, они, быть может, отказались бы от удовлетворения своих тщеславных претензий, чтобы не толкать бедных трудениц на тот последний и страшный путь, одно упоминание о котором оскорбило бы тонкие чувства этих *благотворительниц».* Весь этот отрывок написан довольно невнятно, а невнятность, при всей неопытности автора, отнюдь не присуща «Очеркам Боза». Даже намек на известные обстоятельства смущает молодого писателя. К тому же подобная нота лишь однажды прозвучала в его ранних очерках. Но этой ноте предстояло разрастись в целый хор голосов, столь часто звучащих со страниц его романов после того, как в «Оливере Твисте» он создал образ Нэнси.

В конце сороковых годов Диккенс самолично составил правила внутреннего распорядка в «Урании», приюте для падших девиц, а в пятидесятые годы принял участие в управлении этим заведением. В зрелом возрасте он, конечно, вполне представлял себе «порочную сторону» лондонской и парижской жизни. Впрочем, сам этот вопрос представляется несущественным, ибо у всякого, кто читал его романы и письма, неизбежно складывается впечатление, что Диккенс, не был сторонником беспорядочных половых связей. При этом, однако, в письме, датированном 1840 годом, Диккенс пишет по поводу одного почтенного пожилого господина (возможно, это был его друг Сэмюел Роджерс), которого осуждали за то, что в юности он ходил к проститутке: «Бог ты мой! Если осуждать людей за подобные прегрешения, кого из нас минует кара!» Целомудрие до брака вряд ли было в те времена распространенной добродетелью среди молодых людей, хорошо знакомых с жизнью Вест-Энда. Когда Диккенс и Карлейль уверяли в этом гостившего в Англии Эмерсона, они просто посмеивались над ним. Впрочем, я отнюдь не склонен соглашаться с Эдгаром Джонсоном[39], будто это был «чистый розыгрыш».

Может показаться, что вопрос этот, поскольку он для нас неразрешим, носит праздный и даже непристойный характер. Но все же я думаю, это не вполне верно, так как проституткам отведена немалая роль в книгах Диккенса. Его проститутки не совсем святые в отличие от Сони Мармеладовой у Достоевского, но они жертвы общества, и это делает их

своего рода невинными изгоями. Все они Магдалины, сошедшие с олеографии, и тем самым — чужие в житейской сумятице диккенсовского повествования. Все они, одна к одной, начиная с Нэнси, наименее реалистичные из персонажей Диккенса. Здесь и Марта, девушка из Ярмута, ставшая лондонской проституткой («Дэвид Копперфилд»); помните: «Заглушая шалью тихие, жалобные стоны, она переступила порог». Или та проститутка, которая обращается к Крошке Доррит близ Лондонского моста: «„Я никогда не осмелилась бы прикоснуться к вам, если бы не думала, что передо мною ребенок“. Надрывный, болезненный стон вырвался из ее груди, и она исчезла».

Так, от Нэнси через Алису Марвуд и дальше все проститутки, изображенные Диккенсом, не только не принадлежат реальному миру, но в какой-то степени нереальны даже в своем собственном странном мире — они просто проходят по сцене, эти символы погубленной женской жизни, и слова их еле уловимы.

Мы отлично знаем, что викторианский роман отнюдь не отражал сексуальных отношений, господствовавших в тогдашнем обществе. Трудно ожидать, чтобы проститутки Диккенса были обрисованы с правдивостью Золя. Но не в том ли дело, что, зная правду и не имея возможности рассказать о ней, Диккенс терял ту магическую силу, с помощью которой он обычно превращал викторианский мир в мир диккенсовский? Или же он никогда не встречал проституток, кроме тех, с какими сталкивался в качестве репортера или строгого директора, занимавшегося их исправлением в приюте «Урания»? Один довольно грустный отрывок из письма, написанного им Уилки Коллинзу в 1856 году, в возрасте сорока четырех лет, из безнравственного Парижа, наводит нас на мысль, что в его отношениях с полусветом проявлялись робость и щепетильность, которые мы вправе в нем предполагать.

> «В субботу вечером, часов около одиннадцати, я заплатил три франка у дверей одного дома, куда буквально ломился народ, и попал на ночной бал. Это было нечто весьма похожее на то, что можно увидеть и у нас. Несколько хорошеньких лиц, но непременно либо порочных, холодно расчетливых, либо изможденных и жалких, с явными следами увядания. Среди последних была женщина лет тридцати или около того; она сидела в углу, закутавшись в индийскую шаль, и ни разу не встала со своего места за все время, что я пробыл там. Красивая, отчужденная, задумчивая, с каким-то особым благородством на челе. Я хочу сегодня вечером походить поискать ее. Я тогда не заговорил с ней, но мне почему-то кажется, что я должен узнать про нее побольше. Наверно, это мне не удастся».

Из приведенного отрывка складывается впечатление, что эта женщина занималась своим ремеслом, как это делали только диккенсовские проститутки. Вот если б он знал о ней больше!.. Но в своих романах он никогда не знал о них больше. Возможно, он надеялся глубже заглянуть в этот неизвестный ему мир, когда в 1855 году писал одному своему французскому другу по поводу предполагаемой поездки в Париж в компании с Уилки Коллинзом: «Хочу, чтобы нам было весело и приятно, хочу окунуться с головой, en garçon[14], в колдовское парижское веселье».

Но это только наши догадки. Быть может, есть третье решение проблемы. Нетрудно допустить, что Диккенс знал этих несчастных так же хорошо, как и представителей других человеческих категорий современного ему общества, но в силу викторианских приличий ограничивался скупым рисунком, в котором сам прочитывал очень многое, не лежащее на поверхности, и ждал того же от своих читателей-мужчин.

Его искушенный в жизни друг, романист Уилки Коллинз, без сомнения встречавший подобного рода женщин, конечно, прочел в характере Нэнси нечто зашифрованное, нечто такое, что укрылось от наших глаз. «Характер Нэнси, — писал Коллинз, — лучшее создание

---

[14] По-холостяцки *(франц.).*

Диккенса. Позднее ему уже не удавалось разглядеть все грани женского характера, понять все, что относится к его героиням». Или, может быть, Коллинз чувствовал, что в рамках викторианских понятий Нэнси приобретала известную реалистичность благодаря горячей привязанности к своему сутенеру Сайксу.

Вопрос этот остается неразрешимым, но не утрачивает для нас насущного интереса. Теккерей в 1848 году, намекая на то, до какой степени падения дошла Бекки Шарп, когда счастье ей изменило, сообщает нам не очень много, но в общем вполне достаточно и не прибегает, как он часто это делает, когда речь идет о женщинах респектабельных, ко всякого рода экивокам. Мередит, рисуя в своем романе «Испытание Ричарда Феверела» (1859) образ безрассудной дорогой кокотки миссис Маунт, рассказывает действительно все, что нам надо о ней знать. Диккенс, избрав своей героиней проститутку более низкого пошиба, терпит полный провал. В том ли дело, что викторианский роман не допускал самой возможности, говоря о женщине, касаться слишком грубых материй? Или же здесь таилось скрытое, неосознанное вероломство — когда автор искренне убежден, что выступает в защиту падшей девушки, а в действительности худшим образом предает ее, лишая человеческих черт и тем самым отнимая у нее всякую возможность завоевать сердце читателя? Если учесть, как мало он считался с притворной стыдливостью викторианского общественного мнения, рассказывая вопреки этой тайной цензуре об эротизме и даже извращениях своих «респектабельных» персонажей, приходится задуматься над тем, почему он так беспомощен в изображении проституток, которых, верный своим евангелическим представлениям, призывал раскаяться, а нас — стыдливо отпустить им грехи. Но может быть, это лишь крайнее проявление обычного его нежелания подойти с простыми человеческими мерками к молодым женщинам, что так портит его книги, хоть он и блестяще очертил многие женские характеры. Проститутки в его романах — это не что иное, как ожившие Магдалины, тогда как его героини по большей части представляют собой викторианские иллюстрации к истории Марии и Марфы.

Легко заметить, что для остальных разделов «Очерков Боза» («Рассказы» и «Лондонские типы») характерен тот же недостаток; правда, в этих незрелых и по большей части слабых произведениях он меньше бросается в глаза, чем в последующих гениальных романах. Объяснение нетрудно сыскать. Когда мы сравниваем немногочисленные письма его юности, в которых рассказывается о домашних спектаклях и где возникает картина веселого кружка молодежи, развлекающейся сколько душе угодно, с юмористическими зарисовками жизни этого же круга в «Очерках Боза», контраст кажется просто разительным. «Собралось несколько человек из хорошего общества потанцевать кадриль», «мы садились в седла, спешивались, снова садились на коней и скакали по восемь-десять миль, не встречая ни души, разве что какого-нибудь крестьянина», «мы хотим позвать Чарльза Росса и еще одного-двух приятелей вечерком в будущую субботу и откупорить бутылочку-другую», «прихвати с собой одного-двух молодых людей, чтобы нам посидеть, попеть песни», «надо ли специально приглашать тебя ко мне завтра с кем-нибудь из нашей братии — выпьем по стаканчику пунша и выкурим сигару…» — все это выдержки из его немногочисленных писем.

Мир «Очерков Боза», при всей их неизменной шутливости, совсем иной по звучанию. Начнем с того, что, когда представители среднего класса собираются вместе, чтобы отметить какое-нибудь торжественное событие, у них в отличие от бедноты, развлекающейся в цирке Астли или на Гринвичской ярмарке, все идет вкривь и вкось. Отчасти это объясняется тягой Диккенса к фарсовым ситуациям. И тем не менее «Очерки Боза» в этой своей части — грустная книга, особенно если учесть молодость ее автора: есть в ее веселости какая-то горечь, будто сама эта веселость вынужденная и в ней уже присутствует тень завтрашнего похмелья. Вот, к примеру, модистка мисс Мартин, честолюбиво возмечтавшая «выйти на оперные подмостки». «Вон! Вон! Вон!» — завопила публика… делать было нечего — мисс Амелия Мартин покинула эстраду с гораздо меньшими церемониями, чем на ней появилась, и, поскольку пение у нее не вышло, она так никуда и не «вышла». А вот мистер Огастес

Купер, молодой человек, который посещал школу танцев и вдруг с ужасом обнаружил, что его хотят обвинить в нарушении обещания жениться. После чего «мистер Огастес Купер вернулся под материнское крылышко, где и пребывает по сей день. Утеряв всякий вкус к светской жизни, он стал совершенным уж домоседом, поэтому можно быть спокойным, что он никогда не прочтет этот рассказ о своем приключении». А вот добродушные и вульгарные нувориши Тагсы, которые отправляются всем семейством отдохнуть в Рэмсгете и там оказываются добычей компании мошенников — капитана Уотерса с супругой и лейтенанта Гроба, которые втягивают одного из них в несчастное любовное приключение и заставляют их расстаться с немалой суммой. Вот Горацио Спаркинс, чей обман разоблачают девицы Молдертон, узнав его за прилавком мануфактурного магазина. Вот мистер Перси Ноукс, о котором сообщается, что «с папашами он беседовал о политике, мамашам расхваливал их детей, с дочерьми любезничал…». Он устраивает злосчастную прогулку на пароходе, во время которой проявляются все разновидности женской ревности и злобы, мужского тщеславия и лжи, и все это достигает своего печального финала в комической сцене морской болезни. Еще тут есть миссис Джозеф Портер, обитающая на «Вилле Роз», Клэпем-Райз, чей снобизм, зависть и клеветнические способности нашли счастливое применение и помогли ей сорвать любительскую постановку «Отелло», затеянную семейством Гэтлтон. Еще есть мистер Уоткинс Тотл, робкий холостяк, которого на протяжении многих страниц уговаривают объясниться в любви мисс Лиллертон, но когда он на это решается, то остается с носом. История заканчивается шутливым рассказом о его самоубийстве.

Но всего этого достаточно, чтобы получить представление о мире, где молодые мужчины и женщины (и, уж конечно, веселые старые холостяки и старые девы со средствами, хотя бы и небольшими) должны смотреть в оба, чтобы какие-нибудь личности из более низкого круга, мошенники или охотники и охотницы за приданым не подцепили их как-нибудь невзначай. («Невзначай» — это когда веселье и шутки усыпляют в них необходимую бдительность.) Здесь все помнят свой интерес. Дети угождают богатому холостяку-дядюшке, чтобы выудить у него деньги. Матери с дочерьми на выданье готовы всячески унизить тех, чьи дочки им помеха. Здесь всякая прогулка, всякая вечеринка или празднество маскируют атаку на чей-то кошелек или сердце. Здесь выбор один: или жениться, иметь кучу детей и еще больше просроченных векселей, или превратиться в старого чудака и выйти в тираж.

Как же согласовать этот мир с миром и окружением молодых Диккенсов, оживленных, умных, любящих друг друга и представляющих в ту пору одаренную, многообещающую семью (это было задолго до того, как Фред и Огастес оказались неудачниками)? По-моему, надо рассматривать «Очерки Боза» как отражение мира, пусть и достаточно живого, но слишком мелкого для человека, обладающего такой фантазией, что для нее и более широкий мир оказался бы слишком тесным и под ее напором разлетелся бы в куски. Не следует, мне кажется, забывать и того, что в отношениях между полами и особенно в семейных отношениях в Англии начала и середины XIX века был силен меркантилизм, который шел от не успевшего еще цивилизоваться купечества и проникал во все слои общества, за исключением самой бедноты — той ждать было нечего. Эти же отношения предстают перед нами в картинах жизни, нарисованных и другими авторами, начиная с романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение» (1813), через теккереевскую «Ярмарку тщеславия» (1848) к роману Джордж Элиот «Миддлмарч» (1872) и роману Троллопа «Так мы теперь живем» (1875). В «Очерках Боза», правда, настораживает, что Диккенс смотрит на все с легким цинизмом более прозорливого члена того самого общества, которое он описывает. Тещи, богатые дядюшки, старые девы, неудачные марьяжи, юношеские увлечения — все это принадлежит к наиболее избитым темам юморесок викторианского «Панча». На то, чтобы эти банальные персонажи совсем исчезли из его творчества, должно было уйти немало времени (впрочем, другой вариант этой довольно поверхностной критики нравов куда более известен по журналистике Теккерея, примером которой служит «Книга снобов»). Но само по себе подобное умонастроение Диккенс сумел преодолеть — и это замечательно — уже в

«Записках Пиквикского клуба», причем не столько в силу того, что вырвался в более широкий мир, сколько инстинктивно научившись лучше понимать самого себя. И все же многие из самых издевательских его очерков — «Из истории некоторых молодых людей» и «Из истории некоторых молодых пар» — не публиковались до полного издания «Очерков Боза», которое вышло спустя несколько лет после «Пиквикского клуба».

Мария Биднелл

Критики обычно проходят мимо «Очерков Боза», как произведения юных лет, и предпочитают обращаться прямо к прославленным «Запискам Пиквикского клуба», а ведь они написаны Диккенсом, который был всего годом старше. По-моему, это мешает понять огромную силу «Пиквикского клуба». К тому же при этом выпадает из поля зрения один чрезвычайно важный эпизод юности Диккенса, оказавший, как уже давно признано, ощутимое и весьма прямое воздействие на все его творчество и скрыто повлиявший на всю его жизнь. Когда в 1845 или 1846 году Диккенс писал фрагмент своей автобиографии, в котором впервые признавался себе, как стыдился отцовского заключения в тюрьму и собственной работы на фабрике ваксы, он обошел молчанием одно событие, куда больше опустошившее его душу: оно было еще слишком живо и воспоминания о нем казались слишком мучительными. Это было его пылкое увлечение Марией Биднелл, девушкой на год старше его, с которой он впервые встретился, скорее всего, в 1829 году, когда ему было всего лишь семнадцать лет. Как он познакомился с семейством Биднеллов, в точности сказать трудно, известно только, что по крайней мере двое из его ближайших друзей входили в кружок, группировавшийся вокруг Марии и ее сестры. Один из них, Генри Колле, был посредником между Диккенсом и Марией в то время, когда ухаживания будущего писателя вызвали неодобрение ее родителей. Впоследствии Генри Колле женился на Анне, сестре Марии. Другой его друг, Генри Остин, художник, чьей кисти принадлежат портреты девиц Биднелл, стал мужем младшей сестры Диккенса Летиции.

Дом Биднеллов был открыт для возможных женихов, а также для некоторых из тех, кто, по мнению мистера и миссис Биднелл, в женихи не годился. Биднеллы устраивали музыкальные вечера в своем доме на Ломбард-стрит, по соседству с банком, где служил управляющим сперва дядя Марии, а потом ее отец. Для Чарльза, вышедшего из семьи, обе ветви которой — и Диккенсы и Бэрроу — постоянно находились под угрозой разорения, дом Биднеллов обладал обаянием солидности и утонченности, приносимых богатством.

Однако не стоит сомневаться, что на Ломбард-стрит, 2, его тянуло исключительно из-за Марии, в которую он был влюблен без памяти. Несколько позже Биднеллы, вероятно, встретили бы его искания вполне сочувственно, но сейчас, чем горячее разгоралась его страсть к Марии, тем холоднее ему становилось на Ломбард-стрит. Ему навсегда запомнилось, как с ним обращались в дни его влюбленности, — буквально каждая мелочь. Почти четверть века спустя, когда Мария вновь появилась на его горизонте уже солидной дамой и матерью, он писал ей: «Со свойственной мне от природы галантностью я проводил вас до самых дверей вашей портнихи, и тут ваша матушка, охваченная внезапным страхом (клянусь честью, без малейшего основания), что я намерен последовать за вами, сказала, подчеркивая каждое слово: „А теперь, мистер Дикин (иначе она меня не называла), разрешите с вами распрощаться“». Это воспоминание полностью соответствует пренебрежительной манере обращения, принятой богатыми буржуа по отношению к какому-нибудь неугодному жениху, включая привычку путать имена.

Не пошло Диккенсу на пользу и участие в этом деле Мэри Энн Ли, которая вроде бы поощряла его любовь к подружке, но при этом вела себя как-то двусмысленно, даже немного игриво и приводила его то в состояние восторженной приподнятости, то в отчаянье. Участие мисс Ли в этой неудачной любви, несомненно, повлияло на отношение Диккенса к женщинам. Она укрепила его уверенность, столь часто ощутимую в его ранних романах, что

молодые девицы (и вообще все женщины) состоят в сговоре против мужчин, но любая из них готова изменить этому тайному союзу, едва увидит, что в ее ловушку попалась намеченная жертва. Разумеется, современное ему общество давало немало оснований для подобных мыслей, но перипетии 1831–1832 годов, очевидно, придали в его сознании этому тайному заговору женщин против мужчин формы особенно зловещие и всеобъемлющие.

Сохранилась поэма под названием «Меню» (о ней трудно говорить без чувства неловкости), которую молодой Диккенс написал для развлечения гостей на банкете, устроенном Биднеллами. Хозяин, хозяйка и, разумеется, их дочки превозносятся там сверх всякой меры, но при этом Диккенс чувствует себя вправе безнаказанно и довольно зло высмеивать Мэри Энн Ли и ее родителей. Возможно, он рассчитывал на то отсутствие в обществе настоящих дружеских чувств, которое позднее показал в «Очерках Воза», и надеялся угодить Биднеллам сатирой на их друзей Ли. Во всяком случае, над четой Ли он продолжает издеваться и в рассказах, вошедших потом в «Очерки Боза».

Как бы ни относились Биднеллы к поэтическим опусам молодого человека, они, очевидно, почитали разумным держать его подальше от своей дочери. Вероятно, до них доходили злосчастные рассказы о материальных затруднениях, старшего Диккенса. В один прекрасный день в 1832 году Марию на несколько месяцев услали в Париж «для завершения образования» (что уже само по себе свидетельствует о высоком социальном положении Биднеллов). Диккенс с горечью вспоминал об этом событии двадцать три года спустя: дело в том, что, когда Мария вновь появилась в его жизни, он сам как раз собирался в Париж. «Упомянув выше о Париже, — писал он, — я вспомнил, что вся моя жизнь была разбита и все мои надежды разрушены, когда ангела моей души отправили в Париж для завершения образования». По возвращении девушки на родину бдительность ее родителей, очевидно, еще больше возросла, а собственные ее чувства поостыли: испытанное средство, применяемое родителями в подобной ситуации, — небольшое путешествие за море — возымело свое действие. Именно в это время Диккенс вступил с Марией в тайную переписку; сначала она велась с помощью его друга Колле, чьи ухаживания за сестрой Марии ее родители поощряли, а потом с помощью ее горничной. В марте 1833 года он возвращает ей ее письма и какой-то небольшой подарок, им от нее полученный, — все это вместе с письмом, где он пишет о своей обиде и неизменности своих чувств, трогательно пытаясь при этом сохранить свое достоинство. Это произошло после того, как она особенно бестактно повела себя на его дне рождения — ему исполнился двадцать один год, и родители решили отметить для него это событие. Очевидно, в ту весну Мэри Энн Ли не раз беседовала с ним «по душам» и, заставив его разоткровенничаться о своих чувствах, пересказывала все подруге, ибо в мае он дважды пишет Марии, опровергая наветы Мэри Энн, а ей самой посылает полное горечи письмо и возвращает ее альбом с припиской, что «сожалеет, но ввиду занятости ничего не сумеет в нем написать». Теперь ему оставались лишь одинокие прогулки, когда, возвращаясь запоздно домой из Палаты Общин, он делал большой крюк на Ломбард-стрит, чтобы пройти под окном комнаты, где спала его любимая.

Читая эти письма, трудно не почувствовать жалости к влюбленному юноше, который пытается распутать клубок случайных недоразумений — в них оказалась замешанной и его любимая сестра Фанни, — будто подобным образом можно вернуть уже несуществующую любовь. Что же такое случилось? Или он слишком уж добивался ее любви? Вполне возможно. Ему предстояло еще повторить эту ошибку. Правда позднее, когда он стал знаменитостью, а Мария — почтенной дородной матроной, она романтически намекала, что всегда его любила, вот только если б он повел себя решительней… Но дело, скорее всего, в том, что, как и рассчитывали здравомыслящие родители, ее девичья привязанность к самобытному, живому и талантливому юноше из чуждого общественного круга легко улетучилась благодаря перемене обстановки и не без содействия ее подружки, а также, вероятно, в результате воспринятых ею житейских советов отца и матери. Если написанный Диккенсом в пятидесятые годы довольно шутливый очерк «День рождения» повествует о том самом дне, когда отмечался его двадцать первый год, то мы узнаем о нем следующее:

«Будучи джентльменом, я не могу рассказать все, что произошло. Она была ангельски хороша (в немногих очерках, посвященных этой любви, он, говоря о Марии, всегда пользуется словом „ангельски“ или просто называет ее Анжеликой). Но вдруг до моего слуха донеслось слово — оскорбительный намек на мою молодость, и во мне, помню, вспыхнуло возмущение». Оброненное по его адресу слово «мальчишка» наводит на мысль, что девушка всего лишь повторяла сказанное родителями, когда они предупреждали ее против этого брака.

Однако никто не мог предположить, что эта любовь так прочно внедрится в сердце Диккенса. Сохранилось признание, сделанное им Форстеру, что он не в силах писать об этом событии в своей автобиографии, и другое, в очень прямой форме, в одном из более поздних писем к Марии, когда она снова появилась в его жизни. Письмо это дышит неподдельным чувством.

> «Я всегда думал (и не перестану так думать никогда), что на всем свете не было более верного и преданного любящего сердца, чем мое. Если мне присущи фантазия и чувствительность, энергия и страстность, дерзание и решимость, то все это было и всегда будет неразрывно связано с Вами — с жестокосердой маленькой женщиной, ради которой я с величайшей радостью готов был отдать свою жизнь! Никогда не встречал я другого юношу, который был бы так поглощен единым стремлением и так долго и искренне предан своей мечте. Я глубоко уверен в том, что если я начал пробивать себе дорогу, чтобы выйти из бедности и безвестности, то с единственной целью — стать достойным Вас. Эта уверенность так владела мной, что… я никогда не мог слышать Ваше имя без дрожи в сердце. Когда в моем присутствии кто-либо произносил это имя, оно наполняло меня жалостью к себе, к тогдашнему наивному, неоперившемуся птенцу, и преклонением перед тем большим чувством, которое я хранил в глубине души, чувством, отданным той, кто была для меня дороже всего на свете. Я никогда не был (и едва ли когда-нибудь буду) лучше, чем в те дни, когда Вы сделали меня таким безнадежно счастливым… Мне хочется верить — и, надеюсь, в этом нет ничего обидного для Вас, — что Вы не раз откладывали в сторону мою книгу (речь идет о „Дэвиде Копперфилде“) и думали: „Как сильно любил меня этот мальчик и как живо помнит он все, став мужчиной“».

И далее:

> «Эти годы отвергнутой любви и преданности, годы, преследовавшие меня мучительной сладостью воспоминаний, оставили такой глубокий след в моей душе, что у меня появилась дотоле чуждая мне склонность подавлять свои чувства, бояться проявления нежности даже к собственным детям, лишь стоит им подрасти…»

Все эти прочувствованные слова отнюдь не кажутся нам искусственными, хотя мы слышим их от сорокатрехлетнего мужчины и большого художника, сумевшего осуществить свои творческие замыслы. Но в браке его надежде на счастье не суждено было осуществиться: женившись, он на двадцать третьем году брачной жизни развелся. И в приведенных выше отрывках, хотя они и исполнены жалости к себе, сказана правда — правда, в которой он, возможно, ни тогда, ни потом не признавался себе. Он попробовал осмыслить пережитое в «Дэвиде Копперфилде» и создал прекрасный роман, пусть немного неискренний. Что же касается Марии Биднелл, то она заплатила свой долг ему и потомству: она послужила моделью для правдивого, написанного с большой проницательностью портрета Доры, а потом, уже в качестве Марии Винтер, оказалась прообразом одного из комичнейших его персонажей — Флоры Финчинг.

Почитатели Диккенса должны быть ей благодарны. Но Диккенс вряд ли испытывал это чувство, хотя, рисуя ее портрет в своих романах, он помнит, что и сам кое в чем был виноват.

Конечно, он сам это на себя навлек, но все же крушение его романтической любви оставило после себя глубокие раны и сделало его человеком, который всю жизнь хранил в душе придуманный себе в утешение идеал; что же касается реальных женщин, то он разделял их на разные категории, из которых ни одна его не устраивала. Важнее всего, что это оказало весьма своеобразное влияние на его творчество. Из этой классификации родились многие его замечательные юмористические образы — воплощение всех видов женской суетности и глупости, — населяющие любую его книгу. В других случаях перед нами существа презираемые и опасные, мудрые советчицы, рачительные хозяйки или же самая удивительная и наименее правдоподобная из его героинь — полудитя-полуангел, чья любовь и непорочность прямой дорогой приводят мужчину в рай. Но нигде у него мы не встретим женщину, замечательную единством своих духовных и физических качеств. Может показаться нелепостью (многие, наверное, так и решат) наше желание приписать обычному полудетскому роману юноши из буржуазной среды столь большое значение и объяснить этим, что писатель шекспировского дарования (а по части комического языка и обрисовки комических характеров он действительно был равен этому автору) не поднялся все же до Шекспира, как ни велики были сами по себе его творения. Но если учесть, до какой степени в Диккенсе всегда присутствовало его прошлое (что подтверждают его письма и высказывания), это мнение представляется мне пусть упрощенным, но правомерным.

Тем не менее, как он справедливо заметил в своем много позже написанном письме к Марии, именно из этого юношеского разочарования родилась его честолюбивая решимость. Ибо для человека, подобного Диккенсу, мечты о житейских успехах были неразрывно связаны с надеждой на семейное счастье — ему нужна была жена, которая сумеет поставить и вести уютный, устроенный дом, будет принимать и развлекать его все возраставших в числе друзей; ему нужен был кто-то, кто удовлетворил бы его потребность в любви (по-моему, не стоит здесь вникать в смысл этого слова слишком подробно), кто бы рожал ему детей (правда, ему тогда не приходило в голову, что их у него будет одиннадцать). И эта девушка появилась в его жизни спустя три года после его окончательного разрыва с Марией.

Сестры Хогарт

В 1835 году владельцы «Морнинг кроникл» затеяли издавать вечерний выпуск. Редактором его они назначили Джорджа Хогарта из Эдинбурга, который смолоду занимался адвокатурой, а именно был присяжным стряпчим. В зрелые годы, убедившись в своей неспособности добиться успеха на поприще закона, он взялся за журналистику. В свою бытность редактором Галифакской газеты, он способствовал превращению Йоркшира, этой цитадели вигов, в избирательный округ, голосующий за тори. Хогарт не замедлил обратить внимание на своего молодого коллегу Диккенса и велел заказать ему какой-нибудь материал для газеты. Диккенс принес свои лондонские зарисовки, вошедшие потом в книгу «Очерки Боза». Под этим Псевдонимом они и были опубликованы в «Ивнинг кроникл», и недельное жалованье Диккенса с пяти гиней возросло до семи.

Ничего удивительного, что Диккенса тянуло к этому интеллигентному человеку, который был к тому же заметно старше его. Но не только нужда в покровительстве делала для него столь привлекательным дом Хогартов в Фалхэме — в то время утопавшей в садах окраины Лондона. Джордж Хогарт был человеком большой культуры, знатоком музыки и одним из основателей Эдинбургского фестиваля[40]. Отец его жены в свою очередь был видным музыковедом и другом Бернса. Но все это затмевало одно обстоятельство из прошлого Хогарта. Хогарт был сродни Бэллентайнам, издателям Вальтера Скотта, и, несмотря на тяжбу этого семейства с великим романистом, потерпевшим в конце жизни финансовую катастрофу, оставался его другом и советчиком в юридических вопросах. Редкий писатель не преклоняется перед кем-нибудь из своих предшественников. Диккенс почитал Вальтера Скотта — и не только за его книги, но и за отличавшее того достоинство, за самоотверженность и неутомимость, с которыми тот отдавался литературному труду.

Правда, Диккенсу, скорее всего, была несимпатична потребность Скотта отрицать, что он является профессиональным писателем, — нечто подобное было и у Теккерея, и Диккенса это в нем возмущало. С другой стороны, желание Вальтера Скотта считаться сельским джентльменом было Диккенсу симпатичнее, чем он хотел бы себе в том признаться. Так или иначе, но Диккенс был многим обязан Вальтеру Скотту, ибо без его литературного влияния не было бы «Барнеби Раджа» — книги, в которой Диккенс впервые отбросил вольную структуру «романа большой дороги», унаследованную им от его прежних кумиров — Фильдинга и Смоллета. В 1835 году, когда Диккенс познакомился с Хогартом, Скотт всего три года как умер и не только считался крупнейшим романистом у себя на родине, но и на континенте делил с покойным лордом Байроном славу крупнейшего представителя английской литературы. Дом Хогарта был для Диккенса соединением культуры и воспитанности — здесь ничто не напоминало мещанскую роскошь Биднеллов. Конечно, здесь ощущалась известная необеспеченность, но Диккенс привык к ней в собственном доме, и этим его было не удивить.

Дом Вальтера Скотта в Абботсфорде.

Здесь он повстречался со старшей дочерью Хогарта, Кэтрин, посватался к ней и женился, что имело для него важные, но никак не счастливые последствия.

Кэтрин, когда они познакомились, исполнилось двадцать. У нее были глаза с тяжелыми веками, и в ее красоте таилась какая-то загадочная томность, что-то не успевшее еще, казалось, раскрыться; впечатление это, впрочем, было обманчиво — ведь у стольких женщин загадочная улыбка Моны Лизы лишь маскирует душевную вялость! Ухаживания Диккенса, нет сомнения, активизировали ее духовную жизнь больше, чем он или она могли ожидать. Она оказалась способной шутить, выдумывать каламбуры, изобрести порой что-нибудь абсурдное и неожиданное. И хотя в его письмах к ней почти с первых дней не чувствуется страсти, по ним, мне кажется, можно понять, что влюбленных, во всяком случае поначалу, связывало какое-то общее, исполненное юмора отношение к жизни (что удивляет — от нее этого трудно ожидать). Отрывок из письма, написанного кузине перед свадьбой, даже заставляет нас думать, что она была девушкой живого ума, склонной позлословить и, возможно, способной на злую шутку («Представь себе, она воображала, что будет моей подружкой на свадьбе, но на днях я вывела ее из этого заблуждения. Маменька-старушка каждый день умирает, но никак не отдаст богу душу»). Однако по мере того, как проходила влюбленность, их веселая дружба постепенно слабела и, напротив, выявлялось различие характеров.

Многое с самого начала говорило, что их брак не будет удачным. Хогарты, конечно, были интеллигентны, но хозяйство, велось у них беспорядочно, чистоты в доме не было; Диккенс же совершенно иначе представлял себе свою жизнь в период, когда добьется успеха, и терпеть все это был не намерен. Он положил много сил на то, чтобы обрести внутреннюю дисциплину, которая навсегда исключала опасность жить подобно родителям — транжирить без зазрения совести, а потом кое-как сводить концы с концами. Он и жене готов был помочь добиться подобной же самодисциплины и расстаться с богемными привычками родного дома. И он этого добился — но не столько помог ей, сколько заставил ее, подавил, и заодно — это была дорогая расплата — вытравил в ней индивидуальность, которая когда-то его привлекла, так что теперь она с тем же безразличием жила в устроенном и уютном доме мужа, с каким раньше — в безалаберном родительском.

Когда они с Кэтрин обручились, он был молодым журналистом, составившим себе имя несколькими газетными очерками. Ему еще только предстояло по-настоящему войти в мир писателей и художников. Но уже ко времени их довольно скромной свадьбы в Челси в апреле 1836 года (потребовалось специальное разрешение, поскольку Кэтрин не достигла еще совершеннолетия) многое изменилось. Через известного романиста Гаррисона Эйнсуорта Диккенс свел знакомство со знаменитым карикатуристом Крукшенком. И, что

еще важнее, издатель Эйнсуорта Макроун предложил Диккенсу подготовить в сотрудничестве с Крукшенком иллюстрированное издание его журнальных очерков и договорился с ним о дальнейшей работе. Эта книга, опубликованная под названием «Очерки Боза», выдержала к моменту свадьбы уже два издания. И тут мистер Холл — один из двух компаньонов издательства «Чепмен и Холл» — нагрянул к молодому писателю в Фернивалс-Инн с предложением сочинять текст к спортивным рисункам, которые должен был ежемесячно делать художник Роберт Сеймур. Серию предполагалось озаглавить «Записки Нимврода». В действительности же родились «Записки Пиквикского клуба».

Кэйт Хогарт.

Мэри Хогарт.

Все это сулило молодым счастье. О большем, конечно, Диккенс и не мечтал. Он был теперь, по крайней мере внешне, очень самоуверен. В письме к Макроуну он, например, жаловался, что Крукшенка, тогда уже знаменитого художника, работа с которым должна была льстить ему, приходится порядком «пришпоривать». Когда перед свадьбой, в дни их счастливой влюбленности, Кэтрин высказывала недовольство по поводу того, что он бросает ее для работы, он неизменно отвечал ей с ласковой решимостью:

> «Если б ты знала, как мне не хватало тебя в этот вечер, ты бы поняла, как искренен я, когда говорю, что лишь самая насущная необходимость может заставить меня проводить столько времени за работой, без удовольствия видеть тебя хотя бы один вечер в неделю. Но ты мне никогда не поверишь, и мне остается, пока книга моя не окончена — (речь идет о первой серии „Очерков Боза“), — думать о том, что (бог милостив) у нас с тобой еще много лет впереди и у меня будет немало случаев доказать тебе, как ты была несправедлива ко мне, и убедить тебя — к сожалению, пока мне это не удается, — что все, что я делаю и к чему стремлюсь, все это не ради меня, а ради тебя, для твоего будущего благополучия и счастья. Ты стоишь за всем этим».

Подобные письма он писал до самой свадьбы и не переставал в них твердо и недвусмысленно увещевать свою «милую мышку» или «милого поросеночка», говоря: «Поверь, душа моя, тут нечего сердиться и, право же, этим ты делу не поможешь». Как легко понять, она с самого начала хотела «коноводить» (Диккенс использует это детское словечко в своих жениховских письмах) и огорчалась, когда не выходило по ее. А он больше не желал быть жертвой женских капризов.

Возможно, Кэтрин многому бы научилась и ей бы не грозила опасность утерять свою индивидуальность, если бы события развивались с большей постепенностью. Успех первой опубликованной книги, заказ на вторую, репортерская слава, день ото дня расширявшийся круг друзей из числа людей выдающихся — все это Кэтрин еще способна была пережить весело и спокойно. Но «Пиквик» обрушил на них просто лавину успеха, и этот успех, несмотря на то, что Диккенс искренне желал сохранить возможность жить жизнью частного лица, все больше отрывал его от нее — заставлял все больше работать, все больше приобщаться к тем общественным кругам, где ей рядом с ним не было места. Я не думаю, что ей так уж не нравились влияние и богатство, которые ей доставило положение миссис Чарльз Диккенс, хотя, по словам писателя, двадцать три года спустя она утверждала, что сама ушла из дома, где чувствовала себя неуютно. Но даже при том, что большинство людей относилось к ней с симпатией, очевидно, немногим удавалось избежать с ней покровительственного тона.

Успех и благополучие пришли к ней слишком легко, она никогда не училась их добиваться, она просто пассивно их приняла. Если Диккенса это возмущало — а это было именно так, — то он мог также догадаться, что его властное обращение с ней, не

позволявшее ей задерживать его быстрое восхождение к славе, убивало то немногое, что могло бы компенсировать в ней эту пассивность, научить ее не только брать, но и давать. К тому же, если перед свадьбой он с откровенной гордостью писал своему дядюшке Томасу Бэрроу: «Мой брак с мисс Хогарт, дочерью джентльмена, который недавно прославил свое имя замечательной работой в области музыки, был ближайшим другом и советчиком сэра Вальтера Скотта и принадлежал к числу известнейших литераторов Эдинбурга», то через полгода все это мало что стоило перед славой Неподражаемого Боза, прогремевшего на всю страну своими «Посмертными записками Пиквикского клуба». И все же, по мере того как шли годы и отношения Диккенса с родней жены (за единственным исключением) делались все хуже и хуже, для миссис Хогарт, его нелюбимой тещи, могло оставаться утешением, хотя и слабым, что именно в их семье приобрел культуру и лоск этот неблагодарный и деспотичный парвеню. Но Кэтрин воспринимала мужа иначе, и, как ни бессмысленны и трудны оказались его попытки перевоспитать ее, она всегда почитала его и не переставала относиться в нему с каким-то беспокойным недоумением. Для Диккенса же как художника это была последняя попытка понять женскую природу, ибо Кэтрин в конечном счете подтвердила его опасение, что прекрасный пол, которому он готов был поклоняться, в большинстве своем недостоин этого обожания.

К счастью — а может, к несчастью, — у Кэтрин были младшие сестры, которые, сперва одна, потом другая, мешали ему расстаться со старыми иллюзиями о том, как много может женщина значить для мужчины, если только захочет. После того как молодые провели свой недолгий медовый месяц в деревне близ Чэтэма, где протекли счастливые дни его детства, они вернулись в Лондон и обосновались на холостяцкой квартире Диккенса в Фернивалс-Инн. Сюда же к ним переехала семнадцатилетняя сестра Кэтрин. Обычай, по которому девушки живут при своей замужней сестре, был весьма распространен в Англии прошлого века. Однако в холостяцкой квартире Диккенса, наверное, сделалось тесновато — ведь там продолжал жить еще его младший брат Фред.

Наверное, это был период безоблачного счастья. Они только еще поженились и были полны любви. «Пиквик» после некоторой заминки стал расхватываться читателями, и число их с каждым месяцем все возрастало. У Диккенса шли на сцене пьеса и оперетта, и если они не имели сногсшибательного успеха, то, во всяком случае, делали сборы и позволяли надеяться, что театр послужит в дальнейшем дополнительным источником средств к существованию. Издатели прямо-таки преследовали Диккенса своими предложениями, и, хотя уже через несколько лет он начал тяготиться количеством своих обязательств, сейчас ему казалось, что он справился наконец со всем, что мешало ему дышать полной грудью. К ноябрю 1836 года он дал согласие издателю Бентли редактировать затеянный им «Альманах», и первый же номер, вышедший к Новому году, имел молниеносный успех. Теперь Диккенс почувствовал, что может расстаться с «Морнинг кроникл», и послал его владельцу резкое письмо, приведенное выше. Круг его друзей все расширялся. В январе 1837 года он был избран членом Клуба Гаррика[41]. Все только и говорили, что о «Пиквикском клубе»; но тут произошло событие, на мой взгляд куда более важное, — в феврале появился первый выпуск «Оливера Твиста», встреченный таким хором похвал, что в нем совершенно тонули отдельные недовольные голоса. Рассеялся самый страшный из кошмаров, преследующих молодого романиста, автора одной прогремевшей книги: все убедились, что Диккенс отнюдь не кумир на час, случайно вознесенный модой.

Это было поистине великолепное время. Ушла в прошлое скука парламентских заседаний, и ему уже не приходилось больше с ужасом думать о конторке стенографа; ушли в прошлое тяготы и неудобства репортерской жизни, когда надо вечно мчаться куда-нибудь на почтовых, и, как ни любил он потом вспоминать это время, он был рад-радешенек, что с этим покончено. Наступила пора удовлетворенного тщеславия, домашних розыгрышей, небывалых надежд. Правда, работы было через край: всю жизнь не щадивший себя Диккенс никогда не трудился так напряженно, как в годы после выхода «Пиквикского клуба» и

«Оливера Твиста». Он писал одновременно два романа, выходивших ежемесячными выпусками, редактировал ежемесячный журнал и еще подряжался делать совместную литературную работу вроде редактирования автобиографии клоуна Гримальди. Он работал день и ночь — ничто подобное уже не повторится в последующие годы. Но делал он все это весело и будущее предвкушал с радостью.

Присутствие в тесной квартире юной сестры и брата, несомненно, помогло молодоженам превратить этот год в сплошной праздник. Фред Диккенс был живым шестнадцатилетним юношей, добрым, миловидным, покладистым, очень веселым, замечательно умевшим копировать окружающих — его слабоволие и безответственность в то время еще не выявились. Мэри была хорошенькая, живая, умная девушка, обожавшая своего знаменитого шурина. В январе 1837 года Кэтрин родила первого ребенка — сына Чарли. На несколько дней власть в доме захватили теща и мать писателя, но он спасся от этого материнского вторжения, отправившись с юной свояченицей в веселую и шумную экспедицию, целью которой было купить стол для жены. Когда в тот год молодая чета Диккенсов устроила себе небольшой отдых в деревне, где перед тем они проводили медовый месяц, они взяли с собой и Мэри. А когда их материальное положение укрепилось и они сняли в аренду дом на Даути-стрит в Блумсбери, то само собой разумелось, что туда переедут с ними Мэри и Фред. Первые недели совместной жизни этой подобравшейся из столь разных людей компании были истинным блаженством. Дни Диккенс проводил в упорном и плодотворном труде, а вечера — в веселом и счастливом семейном кругу. Чарльз искренне наслаждался обществом юной свояченицы, ее обожанием и способностью легко его понимать. Эта привязанность, бесспорно, заняла бы со временем свое установленное место в сложном, но всегда подвластном Диккенсу сплетении дружеских связей, составлявших заметную часть его жизни и тем более ему приятных, что общение с людьми никак не мешало его работе. Но Мэри Хогарт, как перед тем Мария Биднелл, ушла из-под его власти и не могла, подобно его первой любви, командовать им и внушать ему то искаженное представление о женщинах, которое укоренилось в нем и с особенной ясностью выявилось в его книгах. Она тоже не дала ему времени сделать их отношения частью его жизни. В мае 1837 года, когда однажды вечером они втроем вернулись из театра, где им было так хорошо, Мэри внезапно скончалась. Ей было только семнадцать. И умерла она на руках у Диккенса.

Горе семьи было неописуемо. Кэтрин, однако, к возмущению мужа (о чем легко догадаться по некоторым его замечаниям), не слишком горевала и оправилась раньше всех остальных. Мать девушки, миссис Хогарт, несколько месяцев не поднималась с постели. Диккенсу не свойственно было поддаваться физической слабости, но печаль его была безграничной. Единственный раз за всю жизнь, исключая лишь последнее десятилетие, он задержал очередные выпуски своих книг. Июньские выпуски «Пиквикского клуба» и «Оливера Твиста» (он нес тогда такой непосильный двойной груз) не вышли. Короткое обращение к читателям, написанное для того, чтобы объяснить эту задержку, открывало собой непосредственное общение Диккенса с читателями, так много впоследствии для него значившее. Десять дней спустя после смерти Мэри он писал своему другу Берду: «Первый приступ горя прошел, и я могу спокойно, без отчаяния думать и говорить об умершей. Я глубоко убежден, что на свете еще не было существа столь совершенного. Я знал ее душевную красоту, знал, каким бесценным сокровищем была эта девушка. У нее не было ни единого недостатка». Обычно подобные слова действительно значат, что настоящее горе прошло и не вернется, но у Диккенса было иначе. Еще в 1855 году, много лет спустя, он снова пишет об этом в «Остролисте», и искренность его слов подтверждается многими письмами.

> «Примерно за год до этого умер мой очень близкий друг. С тех пор каждую ночь, где бы я ни спал, я видел ее во сне — причем иногда она снилась мне еще живой, а иногда вернувшейся из царства теней, чтобы утешить меня, — но я неизменно видел ее прекрасной, спокойной, счастливой и ни разу не чувствовал

страха. На сей раз я ночевал в уединенной гостинице, расположенной среди обширной болотистой равнины. Посмотрев из окна спальни на снежную пустыню, освещенную луной, я сел у камина и начал писать письмо. До этого часа я никому не говорил о том, что каждую ночь вижу во сне дорогую покойницу. В письме же, которое я писал, я упомянул об этом, добавив, что мне очень любопытно узнать, приснится ли мне умершая и теперь, когда я утомлен путешествием и нахожусь в этом уединенном месте. Нет, она мне не приснилась. Открыв свою тайну, я утратил любимое видение. С тех пор я за шестнадцать лет видел этот сон только раз, когда был в Италии. Я проснулся (или мне показалось, что проснулся), ясно слыша памятный голос и беседуя с ним. Голос звучал над моей кроватью, поднимался к сводам старинной комнаты, и я умолял его ответить на один мой вопрос о жизни за гробом. Но вот голос умолк, а я все еще протягивал к нему руки, как вдруг услышал в глубокой тишине ночи звон колокола у садовой ограды, и другой голос, призывавший всех добрых христиан молиться за души умерших — это было накануне дня поминовения всех усопших».

Все эти сны были о Мэри Хогарт. Человеком, с которым он поделился своими снами, после чего они исчезли, была его жена Кэтрин, сестра покойной. Это произошло в 1839 году, во время его поездки в Йоркшир, где он собирал материалы для Дотбойс-Холла в «Николасе Никльби». В 1844 году в письме своему другу Джону Форстеру из Генуи он подробно описал все пережитое им в Италии. Рассказ этот изобилует мелкими подробностями, что придает ему правдоподобие, и Диккенс объясняет все эти детали вполне убедительно. При этом следует подчеркнуть, что Диккенс весьма скептически относился ко всякого рода спиритическим явлениям и написал не одну статью против знаменитых медиумов. И все же одно место в этом письме хочется особенно выделить. «Я был совершенно потрясен и сказал, рыдая: „Ах, оставь мне знак, что ты действительно меня посетила!“ — „Пожелай чего-нибудь“, — сказал дух. Я рассудил: если желание мое будет своекорыстно, она исчезнет! Поэтому, отбросив свои собственные нужды и тревоги, я сказал: „Миссис Хогарт преследуют бедствия (заметь, мне и в голову не пришло сказать „твою матушку“, как если бы я говорил со смертной) — ты спасешь ее?“».

Внезапная смерть Мэри Хогарт укрепила Диккенса в его своеобразных и нежизненных представлениях о некоей идеальной женщине, что сказалось как в его жизни, так и в творчестве, но, помимо этого, ее смерть, мне кажется, имела неожиданным побочным результатом еще и начавшееся у него разочарование в Хогартах. Причем прежде всего, пожалуй, в теще, которая как раз одна лишь разделяла его непомерное горе. Правда, они еще несколько лет обменивались воспоминаниями об усопшей. Правда и то, что Диккенса тянуло, как ему казалось, именно с ней делиться своим горем. «Для меня было бы большим облегчением узнать, — пишет он ей, — что вы достаточно успокоились после пережитого и можете требовать от меня исполнения обещания, которое я дал вам, когда она лежала мертвая в этом доме, — не бояться разговоров о ней, не думать, будто память о ней под запретом, а, напротив, все время возвращаться мыслями к временам нашего общего счастья и черпать в этом печальное утешение». Но если он стремился вести с миссис Хогарт разговоры о Мэри, то весьма сомнительно, что и ей хотелось делиться сокровенными чувствами с этим отнюдь не самым близким ей и не самым подходящим для этого родственником. Во всяком случае, примерно через год он заносит в свой дневник (к которому обращался не слишком часто) следующую запись: «Вчера я написал миссис Хогарт… прося ее… не предаваться напрасной скорби. Нынче вечером пришел ее ответ. Она, кажется, обижена моим письмом и утверждает, что во всех житейских делах она такая же, как прежде. Я не хотел ее обидеть и по-прежнему верю, что поступил правильно». Так же точно всякий раз, когда Диккенсу казалось, что его неправильно поняли, он разражался речами, которые были больше под стать мистеру Путеру[42], чем ему самому — человеку удивительно проницательному.

Отношения с семейством Хогартов не улучшило и то обстоятельство, что могила Мэри на кладбище Кензал-Грин была оплачена и приобретена в собственность Диккенсом. Он, несомненно, надеялся быть похороненным рядом с умершей девушкой. Но в 1841 году умер,

тоже совсем молодым, брат Мэри, Джордж. Растерянность Хогартов перед лицом этого нового несчастья напомнила ему, как явствует из письма Форстеру, его собственную неприспособленную к жизни семью, однако тут он взял все хлопоты на себя и похоронил шурина в могиле Мэри.

> «Поскольку ничего не было сделано для организации похорон, я решил, что мне лучше немедленно заняться всем самому… Мне очень трудно отказаться от могилы Мэри, труднее, чем я способен выразить. Я думал даже перенести ее в катакомбы и никому не сказать… Я так же страстно мечтаю быть похороненным рядом с ней, как и пять лет назад, и я уверен (потому что никто еще никого не любил, как я ее), что всегда буду желать этого так же сильно. Но боюсь, я ничего не могу поделать. Или тебе кажется, я не прав? Они потревожат ее в среду, если я не откажусь от своих слов. Я не могу примириться с мыслью, что мой прах не смешается с ее, и все же я понимаю, что ее братья и сестры и ее мать имеют большее право лежать рядом с ней. Это всего только моя мечта. Я ведь не думаю и не надеюсь, упаси боже, что наши души станут там чем-то единым. Я должен это превозмочь, но это необыкновенно трудно».

Диккенсу и в самом деле бывало трудно сдерживать свою властность и эгоцентричность. И Хогартам, как и его собственной семье, пришлось заплатить немалую цену за неприспособленность к жизни. Когда двадцать один год спустя после смерти Мэри Диккенс искал оправдания своему разводу с женой, он убеждал себя, что его маленькая свояченица уже тогда видела, как они с Кэтрин внутренне не подходят друг другу. В остальном же, и это самое главное, мучительно пережитая им смерть Мэри придала слабостям «Оливера Твиста» какой-то почти гротескный характер, но зато помогла сделать более позднюю «Лавку древностей» одним из своеобразнейших романов на свете.

«Пиквик»

А теперь нам пора обратиться к романам, которые принесли Диккенсу в столь раннем возрасте «благосостояние и славу». «Записки Пиквикского клуба» — эта книга, столь прославленная по всему свету, столь плохо местами написана и столь непохожа в целом на привычное для современного взрослого читателя чтение, что любой честный критик не может сегодня не отнестись к ее установившейся репутации с изрядной долей скептицизма. Если сбросить со счета немногих восторженных ее поклонников, книга эта живет для нас в воспоминаниях детства, и мы мысленно возвращаемся к ней с чувством восторга, но иногда с раздражением. И все же человек восприимчивый и беспристрастный, внимательно перечитав этот роман, убедится, я думаю, в том, что перед ним произведение действительно замечательное и совершенно необычное.

Фронтиспис первого издания «Посмертных записок Пиквикского клуба».
Рисунок Физа.

С первого же произведения Диккенса возникает вопрос о том, насколько его романы результат широкого замысла и насколько импровизация. Со времени выхода в свет «Кенилворта» Вальтера Скотта (1821) стало обычаем, весьма удобным для публичных библиотек, где книги выдавались на дом, печатать романы в трех томах. Книги же публицистического характера, вроде популярных «Тома и Джерри» Пирса Игэна, или спортивные очерки, или очерки светской жизни выходили ежемесячными выпусками. Когда в 1836 году мистер Холл предложил Диккенсу сочинить текст к серии спортивных рисунков, тот уже носился с мыслью о трехтомном романе, который положил бы начало другим его вещам, написанным в почтенной традиции Вальтера Скотта. Принимая же новое, весьма заманчивое в финансовом отношении предложение, он вынужден был согласиться на метод

публикации, относительно которого, как он писал, «друзья предупреждали меня, что это вид издания дешевый и несолидный и что участие в нем погубит все мои планы». Работа над «Пиквикским клубом» была в известном смысле скорее данью «журналистике» (хотя Диккенсу и пришлось в результате отказаться от написания третьей серии «Очерков Боза»), чем шагом на пути к серьезной литературе, в которой он хотел утвердиться.

По причинам, указанным выше, Диккенс счел эту систему ежемесячных выпусков наиболее для себя подходящей и следовал ей всю жизнь, отказываясь от нее лишь ради еще более необычной системы еженедельных выпусков — когда читатели проявляли особенное нетерпение. Подобный метод, с ежемесячным или еженедельным подсчетом числа проданных экземпляров, потоком читательских писем-советов и неизбежным искушением изменить задуманный план в угоду критике — все это подстрекало к импровизации.

Скорее всего, Диккенсу-романисту изначально была присуща потребность художественного единства, но это чувство и, конечно, способность систематизировать материал с помощью предварительных заметок и сюжетных набросков, которые обеспечивали бы плавное развитие сюжета, оставляя место для возможных перемен, росли по мере того, как накапливался опыт. В первых романах значительно больше импровизации, чем в последующих, и особенно, разумеется, в «Записках Пиквикского клуба». В отношении других его ранних романов дело обстояло так, что между подписанием издательского договора и выходом в свет первого выпуска оставалось некоторое время, и это позволяло ему хорошенько обдумать замысел (для «Оливера Твиста» этот срок составил шесть месяцев, для «Николаса Никльби» — четыре, для «Барнеби Раджа», первого его романа, построенного по точному и хорошо разработанному плану, — пять лет). Начиная с 1846 года, когда был написан «Домби и сын», Диккенс всегда заготавливал несколько выпусков еще до того, как начиналась публикация. С «Пиквиком» же получилось иначе: 10 февраля 1836 года Диккенс получил предложение издателя, 16 февраля дал на него согласие, 18 февраля приступил к работе над романом, а 31 марта уже вышел в свет первый его выпуск.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что начало «Пиквикского клуба» носит журнальный характер и распадается на отдельные эпизоды: ведь единственное, что объединяет повествование, — путешествие пиквикистов в почтовой карете, а одного этого, следует думать, маловато. Диккенс, как видно, и в самом деле хотел сделать каждый выпуск чем-то самостоятельным. Однако после первой же бессмысленно-шутовской главы стиль автора и манера повествования становятся гораздо более уверенными, оставляя далеко позади «Очерки Боза»; Диккенс явно ощущает, что у него впереди еще сколько угодно времени, чтобы развить сказанное, и что на сей раз он пишет не какую-нибудь случайную зарисовку для журнала.

Роберт Сеймур был известен своими спортивными картинками, и ему нужен был текст для них. Но в позднее написанном предисловии Диккенса мы читаем: «…я возразил, что хотя я родился и рос в провинции, но отнюдь не являюсь великим знатоком спорта, если не считать передвижения на всех видах транспорта… И что мне хотелось бы идти своим собственным путем и с большей свободой выбирать людей и сцены из английской жизни… С моим мнением согласились, я задумал мистера Пиквика и написал текст для первого выпуска». Это слишком просто, чтобы полностью соответствовать истине. Диккенс, бесспорно, понял, что перед ним открываются огромные возможности, и он взял верх над своим иллюстратором, да так, что этого трудно было ожидать от молодого, сравнительно еще неопытного писателя.

Дилижанс Лондон — Дувр.

Самоубийство Сеймура уже в самом начале их совместной работы объяснялось, конечно, врожденным депрессивным психозом, которым тот страдал, однако здесь, возможно, сыграло роль и властное обращение с ним Диккенса. Последнее и побудило

критиков обратить внимание на то, как Диккенс подчинил себе иллюстратора, но они упустили при этом из виду, насколько сам Диккенс оказался связан избранной темой. Дело не только в том, что, взявшись за «Пиквика», он принял систему ежемесячных выпусков, и не в обилии явно навязанного ему спортивного материала (здесь и крикетный матч, и катание на коньках, и поездка на охоту в Саффолк); дело в изображении провинции, известной ему лишь по воспоминаниям детства, по репортерским вылазкам и редким экскурсиям, которые он предпринимал, будучи уже лондонцем с головы до ног.

Если учесть, сколь мало он знал свою страну за пределами Лондона, то достойно удивления искусство, с каким он, меняя обстановку и, главное, замечательно передавая атмосферу путешествия, добивается того, что читателю начинает казаться, будто он и впрямь исколесил всю Англию и узнал ее жизнь во всех подробностях. А между тем основную часть книги составляет газетный материал, почерпнутый Диккенсом из его журналистского опыта, — это выборы в Итенсуилле, деятельность Ипсуичского мирового суда и провинциальных газет и многочисленные, выступающие на передний план сцены на постоялых дворах; остальная же часть книги — особенно сцены в Рочестере, Дингли Делле и Магльтоне — это наверняка не более чем приукрашенные фантазией воспоминания детства. Он меньше понимает в сельской жизни, чем в городской, — здесь у него нет настоящей меткости взгляда, и в своем восприятии деревни, как в жизни, так и в литературе, он типичный лондонец, выехавший на воскресный пикник. Ему не удается по-настоящему захватить нас, он порой рисует какие-то пасторальные картинки, но в то же время он преисполнен радости жизни, беззаботности и душевного покоя. Деревенская жизнь, оказывается в его книгах условным, но при этом достаточно выразительным символом простодушного счастья. Впрочем, никогда больше автор не сумел использовать этот символ так полно и так успешно, как в «Пиквике», где он адекватно выражает диккенсовское восприятие жизни и тем самым служит основой всего романа.

Вряд ли Диккенса сразу же увлекла подобная тема. Первая глава «Пиквика» — одна из самых слабых и самых шутовских им написанных — повествует о заседании Пиквикского клуба, и, как всегда, когда ему приходится давать отчет о дебатах, столь ему ненавистных, столь презираемых им со времени недавней работы в парламенте, его обычно такой тонкий слух ему изменяет. Но тема спора между мистером Пиквиком и мистером Блоттоном окажется одной из главных для Диккенса, и в течение многих лет в его книгах будет развертываться спор между Правдой — то есть воображением и фантазией, и Кривдой — то есть фактами и цифрами. А поскольку эта анти-интеллектуальная тема будет, начиная со следующего романа «Оливер Твист», развиваться во многих его произведениях, мы можем только порадоваться, что здесь он не слишком ею заинтересовался. Во второй главе «Пиквика» рассказ приобретает уверенность и легкость, и пиквикисты отправляются из Лондона в провинцию, где жизнь, при всей ее нескладности, — бесконечная вереница праздничных сцен, которые дышат простодушным весельем.

Победивший кандидат. Рисунок Физа.

Мистера Пиквика, ушедшего от дел обеспеченного буржуа, сопровождают пожилой Лотарио[43], мистер Тапмен и молодой мистер Снодграсс, натура поэтическая; оба они, очевидно, люди со средствами — иначе откуда бы у них столько досуга? Четвертый их сотоварищ, мистер Уинкль, — спортсмен, а вернее, обманщик, с таким же основанием рассказывающий о своих спортивных подвигах, с каким Диккенс пишет о спорте; это сын бирмингемского дельца, снабдившего сына деньгами, чтобы тот, прежде чем войдет в отцовское дело, хорошенько успел оглядеться в свете. Все это люди, о которых Диккенс вряд ли мог много знать. Досуг был для него непозволительной роскошью, а постоянное безделье утомило бы его до смерти; ни один джентльмен никогда б не поверил, что Диккенс достаточно хорошо представляет себе, что значит быть джентльменом. Но что до непредвиденных случайностей, выпадающих на долю странствующих пиквикистов, то этого

Диккенс вволю насмотрелся в своей семье; если ему где-то и не хватало житейских примеров, то лишь в тех случаях, когда речь шла о порядке и дисциплине. Следует также добавить, что знакомый Диккенсу с детства мир бедняков и отверженных и его социальные проблемы оказываются за пределами внимания странствующих пиквикистов; нет у них и одержимости проблемами зла и преступления. Если вспомнить, как была показана лондонская жизнь в некоторых из «Очерков Боза», то в этом отношении охват действительности в «Пиквикском клубе» сужается.

Принято считать, что подобные мрачные и даже похоронные ноты привносятся в роман за счет довольно безвкусных, плохо написанных мелодраматических вставных новелл, которыми особенно богата первая половина романа. Я никак не могу с этим согласиться. Теневая сторона жизни, тучи, что постепенно сгущаются вокруг мистера Пиквика до тех пор, пока его по ложному обвинению в неуплате долга не бросают в беспросветную тьму Флитской тюрьмы, — все это в разных формах присутствует в романе изначально, и тем ощутимее и приемлемее становится для нас радостное настроение первых трех четвертей романа и его счастливый, солнечный конец.

Мистер Джингль, хоть он и представлен нам как комик из мюзик-холла, олицетворяет собой многое из мрачной правды лондонской жизни; этой правде, предстающей перед нами в засаленном, истертом по швам платье, с жалким свертком в оберточной бумаге, суждено сопровождать нашу идиллическую компанию горожан, выехавших в провинцию. Джингль кажется нам негодяем, поскольку он позволял себе играть романтическими чувствами несчастной старой девы мисс Рейчел Уордль, но сам Диккенс, очевидно, считал это происшествие чем-то вроде обычной мюзик-холльной шутки над старыми девами. К счастью, впрочем, женщины не играют большой роли в «Записках Пиквикского клуба», ибо стоит им там появиться, как в романе начинают звучать самые что ни на есть язвительные интонации молодого Диккенса. С кем мы будем дальше отождествлять себя, так это с удалившимся от дел буржуа, мистером Пиквиком, но он не сразу, а лишь постепенно завоюет нашу симпатию. Начнем с того, что, хотя он безмерно легковерен во всем, что выходит за пределы его банковской конторы, он отнюдь не является олицетворенной наивностью; по временам он изрекает какую-нибудь житейскую истину, и тут обнаруживается, что истина эта не из тех, каких можно ждать от достойного и смелого человека, почти уже завладевшего нашим сердцем; что она, скорее, под стать человеку низменному, прозаичному, циничному и духовно неразвитому. Таков, в частности, его знаменитый совет всегда поступать, как другие. Опять же это он, а не кто-нибудь другой предлагает подкупить Сэма Уэллера, чтобы тот открыл местонахождение сбежавших Джингля и Рейчел Уордль. «Я воспользовался аргументом, который, как подсказывает мне мое знание людей, является наиболее убедительным во всех случаях жизни», — заявляет он. Но постепенно мистер Пиквик завоевывает нашу привязанность своим постоянным оптимизмом (мистер Уордль тоже всегда весел, но порой изрядно нас утомляет), своей предупредительностью (помните, как он обходителен со старенькой миссис Уордль), своей неисчерпаемой учтивостью и галантностью, своей готовностью попасть впросак, лишь бы только помочь человеку в нужде, своей решимостью идти против того, что ему кажется несправедливым, а главное — своим романтичным складом души и полным нежеланием подчиняться властям. Из пожилого, дородного, благоприличного рантье он почти сумел превратиться в странствующего рыцаря с детским и благородным сердцем. Наше отношение к мистеру Пиквику начинает меняться уже в саффолкских сценах романа. Когда он просыпается в тачке посреди загона для скота и толпа кричит ему: «Какие еще друзья, ура!» — нам хочется, словно мы присутствуем на пантомиме, освистать подлых обидчиков. У мистера Пиквика есть друзья, это мы — его читатели. Когда вскоре после этого мистер Пиквик раскрывает всю подноготную Джингля перед мистером Напкинсом, мировым судьей Ипсуича, нам в общем-то безразлично, удастся ему или нет предостеречь Напкинса и спасти его от мошенника, скорее, нам даже жалко Джингля; но когда Джингль на прощание покровительственно говорит нашему герою: «Славный малый Пиквик — доброе сердце —

крепкий старикашка — но горячиться не следует — вредно — весьма», в нас уже нет ни капли сочувствия Джинглю — представителю бедности и реальности; если реальность заявляет, что мистеру Пиквику не следует горячиться, значит, она не права. Ибо мы тоже научились лозунгу «Пиквик и принцип!».

Это Сэм Уэллер, и никто иной, научил нас, что Пиквик есть принцип; именно Сэм Уэллер выражает постепенно растущее в нас сознание нравственного величия Пиквика, так что он имеет полное право заявить в конце концов Джобу Троттеру: «Я никогда не слыхал, заметьте это, и в книжках не читал, и на картинках не видал ни одного ангела в коротких штанах и гетрах — и, насколько я помню, ни одного в очках, хотя, может быть, такие и бывают, — но заметьте мои слова, Джоб Троттер: несмотря на все это, он — чистокровный ангел, и пусть кто-нибудь посмеет мне сказать, что знает другого такого ангела!» Но ведь отношения мистера Пиквика и Сэма Уэллера и составляют главную тему книги; ей подчинены второстепенные темы провинции (праздничное довольство) и Лондона (ужас повседневной действительности).

Бездомные бродяги ночью под мостом Ватерлоо.

Обе они превосходно соединяются в малозаметном эпизоде романа, написанном задолго до того, как началась одновременная с «Пиквиком» публикация «Оливера Твиста», влиянию которого часто приписывают мрачные ноты «Записок Пиквикского клуба». Когда мистер Пиквик и Сэм Уэллер покидают Итенсуилл и направляются в Бери-Сент-Эдмондс, чтобы захватить там этого негодяя Джингля, они наблюдают по пути лирическую сцену деревенской жизни.

> «Когда карета быстро катится мимо полей и фруктовых садов, окаймляющих дорогу, группы женщин и детей, наполняющих решета плодами или подбирающих разбросанные колосья, на секунду отрываются от работы и, заслоняя смуглые лица загорелыми руками, смотрят с любопытством на путешественников, а какой-нибудь здоровый мальчуган — он слишком мал для работы, но такой проказник, что его нельзя оставить дома, — выкарабкивается из корзины, куда его посадили для безопасности, и барахтается и визжит от восторга».

Как раз в то самое время, когда развертывается эта пасторальная сцена, Сэм Уэллер, хоть он и полон восхищения прелестным днем, рассказывает мистеру Пиквику о своем несчастливом детстве: «Когда я удрал от разносчика, а к ломовику еще не нанялся, я две недели жил в немеблированных комнатах… под арками моста Ватерлоо… обыкновенно в темные закоулки таких заброшенных мест забиваются умирающие с голоду, бездомные люди». Даже при том, что Диккенс часто импровизирует, это сопоставление не кажется мне случайной удачей. Здесь в основную линию отношений Сэма и мистера Пиквика вносится наглядный контраст между идиллической деревней (созерцая ее глазами горожанина, Диккенс не желает замечать сельскую бедноту, хотя отлично знаком с произведениями ее поэта Крабба) и безжалостным городом. Сэм, наставник мистера Пиквика, его проводник по миру, прибегает к тому же «черному юмору», что и Джингль, хотя намерения у него, конечно, другие — благородные. Но мистер Пиквик — тоже спаситель и в известном смысле наставник Сэма, ибо это он дал ему окунуться в счастливую, праздничную атмосферу деревенской жизни, где тот мгновенно расцвел — на рождество в Дингли Делле он «ухитрился стать весьма популярным и чувствовал себя как дома, словно родился на этой ферме». Стоит ли удивляться, что такой союз, вполне выгодный обеим сторонам, не нарушается у порога Флитской тюрьмы и Сэм дает себя арестовать, чтобы остаться рядом с человеком, который заменил ему отца и который нуждается в его опеке и житейских наставлениях ничуть не меньше, чем его родной отец Тони Уэллер — тоже его единомышленник и человек, исполненный добродушной мудрости.

Внутренний двор Флитской тюрьмы.

Профессор Стивен Маркус[44], безусловно, прав, полагая, что Диккенс выразил здесь что-то свое, очень личное. Большинство ранних романов Диккенса носит явный автобиографический характер, и «Записки Пиквикского клуба» только на первый взгляд не подпадают под это правило. Мне даже кажется, что профессор Маркус мог бы продолжить свою удачную мысль. В «Пиквике», разумеется, оживают те мучительные месяцы, когда отец Диккенса был впервые заключен в тюрьму, причем автор разрешает ситуацию так, как ему хотелось бы, чтоб она разрешилась в жизни. В беллетристическом варианте этой реальной истории юный Диккенс (Сэм) остается со своим отцом в Маршалси и дружески делится с ним своим житейским опытом, приобретенным в часы безрадостных прогулок по лондонским улицам во время обеденного перерыва на фабрике ваксы. Этот счастливый сон бесспорно заслуживал того доброго отношения, какое он встретил у читателей.

Одновременно с выходом одиннадцатого выпуска «Записок Пиквикского клуба» Диккенс начал публиковать свой второй роман, «Оливер Твист». Еще до того как был закончен «Оливер Твист», начали появляться первые выпуски его третьего романа «Николас Никльби». Впрочем, в эти поразительные первые годы творчества он не только нес немыслимое бремя литературной работы, он еще много играл. Человек необыкновенно общительный, с редкой способностью не просто поддерживать широкий круг знакомств, а буквально манипулировать ими, словно жонглер разноцветными обручами, и оставаться на протяжении многих лет в неизменных и одинаково близких отношениях с самыми разными людьми, он в эти годы чрезвычайно расширил свое представление о человеческой природе. В 1841 году, когда он приступил к публикации так долго готовившегося романа «Барнеби Радж», его положение в мире искусства мало уже было бы назвать прочным, оно было исключительным. Он еще успел застать последних представителей эпохи Регентства и расцвета романтизма, и его друзьям Уолтеру Сэведжу Лэндору и Ли Ханту суждено было оказаться своего рода соединительным звеном между ним и Шелли и Байроном (вспомним, что влияние и популярность Байрона и Шелли послужили предметом безвкусных шуток в одном из «Очерков Боза», где рассказывается о молодом человеке с поэтическими наклонностями); с Байроном и Шелли его связывали теперь не только общие знакомые, но и знаменитые завтраки у остроумца и поэта времен Регентства Сэмюела Роджерса, еще дававшиеся последние несколько лет, а также благорасположение устрашающей леди Холланд[45], которая из своего огромного, облюбованного вигами особняка правила на протяжении многих десятилетий литературным светом. Не такой солидной, построенной, как мы сейчас говорим, по принципу «встретились — разбежались», но не менее светской была компания леди Блессингтон[46] и графа д’Орсэя, собиравшаяся в Гор-Хаусе. Диккенс хорошо знал шотландского критика лорда Джеффри[47], знаменитого адвоката Тэлфорда и Монктона Милнса — политика, державшего литературный салон. Он знал большинство известных художников и был близким другом актера Макриди. Из людей, которым предстояло прославиться, он знал Теккерея и Браунинга, хотя не был еще знаком с Теннисоном, чье творчество повлияло на него больше других. Он постоянно поддерживал отношения и с Анджелой Бердет-Кутс[48], молодой миллионершей и филантропкой, которая помогла ему реализовать его страсть к социальным реформам и благотворительности.

В общем, он знал всех, «кто котировался», хотя следует помнить, что в те времена артистический мир был куда ближе к журналистике и куда дальше от университетской публики, от ученого мира, от серьезной философской мысли, чем даже столетие спустя и, уж конечно, чем сегодня, когда литераторы, никак не связанные с академической жизнью, образуют вымирающую породу. Вот почему Диккенс — и это нельзя не отметить — никак не соприкасался со многими из тех, кто, согласно нашим сегодняшним представлениям, составлял самое средоточие серьезной мысли девятнадцатого века: ни Джон Стюарт Милль[49], ни Мэтью Арнольд[50], ни Джон Генри Ньюмен[51] никогда не принадлежали к числу его друзей. Но весь «культурный истеблишмент», каким он виделся современникам

Диккенса, уже через пять лет после успеха «Пиквика», а именно к началу 40-х годов, был охвачен кругом его знакомств.

Популярны у английских литераторов трактир «Звезда и подвязка».

Как ни выросло число его знакомых, он все так же регулярно встречался со старыми друзьями и с родителями; что касается родителей, то летом 1839 года они пережили новый финансовый кризис. «Я не могу без сердечной боли думать о матери и об отце», — писал Диккенс. Он принял срочные меры, купил и обставил домик близ Экстера и отослал их туда. Характерно, что Диккенс, даже в собственных глазах не желавший выглядеть деспотичным, отсылая родителей против их воли в деревенскую ссылку в Девоншир, ничего для них не значащий, одновременно избирает это графство местом счастливых заключительных сцен «Николаса Никльби», где для героев «сохранилось все, с чем были связаны воспоминания о былых временах».

Диккенс, конечно, любил светскую жизнь, любил званые обеды, театры, внезапные пешие или конные прогулки, а в конце их обильный стол, да еще к тому же где-нибудь в «Звезде и подвязке» в Ричмонде, но все это не могло не утомлять даже его, человека молодого и энергичного. К этому следует прибавить ужасающее нагромождение издательских договоров, по которым он должен был писать сразу три книги для трех разных издателей. Один из его друзей, принадлежавший к этому новому для него большому миру, помогал ему выпутываться из издательской паутины, и к нему, к Джону Форстеру, Диккенс, во всяком случае до сорока лет, оставался привязан больше, чем к кому бы то ни было. В Форстере он нашел человека, чье остроумие, интересы, социальные взгляды и, что самое важное, нравственные представления перекликались с его собственными. Вскоре Форстер уже читал все его гранки, давал советы относительно некоторых мест в романах, над которыми тогда работал Диккенс, внимательно изучал все его договоры, выслушивал признания о самых затаенных его печалях и опасениях. Лишь с годами, по мере того как Диккенс становился все неугомоннее и все меньше походил на обычного нормального человека, а Форстер все больше уподоблялся другим и, как положено джентльмену в годах, делался все важней и напыщенней, близость их ослабевала, хотя и сохранялась до конца жизни. В годы же между «Записками Пиквикского клуба» и «Барнеби Раджем», в это удивительное время, форстеровская цельность натуры и положительность, способные иногда подавлять других, служили Диккенсу надежной опорой.

«Оливер Твист»

Жизнь в постоянном напряжении, да к тому же удар, каким была для Диккенса смерть Мэри Хогарт, естественно, сказались на «Оливере Твисте» и «Никльби». В каком-то смысле мешая автору быстрее совершенствоваться как романисту, все это делает первую книгу поистине замечательным произведением, но портит вторую.

«Оливер Твист», безусловно, одно из величайших и популярнейших произведений искусства всех времен — недаром за него ухватились режиссеры театра, кино и телевидения, недаром он стал жертвой сочинителей поп-музыки. Диккенс еще не обладает подлинным мастерством и поэтому без большого успеха пытается строить сюжет этих обоих романов на совпадениях и надуманных тайнах. Первая часть «Оливера» ближе к журналистике Диккенса, но уверенный, ясный и сдержанный (даже в самых чувствительных местах) язык этой журналистики гениален. Рассказ об Оливере, незаконнорожденном сироте, который воспитывается на ферме, потом попадает в работный дом и, наконец, вступает в большой мир учеником гробовщика, — это рассказ о том, с какой жестокостью викторианская система подавляет безыменные, почти безликие низы общества; о том, как груба и безжалостна эта система даже в тех случаях, когда она осуществляется в рамках закона, и как она (поскольку людям свойственно ошибаться) бесчеловечна на практике. Современный читатель вряд ли

заметит то обстоятельство, что Диккенс обрушивается в этой книге на людей серьезных, разумных, образованных, но не сумевших осуществить свои добрые намерения, ибо общественная задача, с которой они столкнулись, оказалась непомерно трудна. От нашего внимания может ускользнуть и то, что, хотя Диккенс был несправедлив к этим людям, он куда лучше их видел истину и в отличие от составителей законов не был ослеплен статистическими данными. Однако нельзя не заметить, что перед нами острейшая социальная сатира, автор которой занят не отдельными личностями, а человеком вообще, «толпой», обществом в целом. Мне кажется, правда, достигнуто это ценой отказа от разработанного диалога и детальной характеристики персонажей, что всегда составляло сильную сторону Диккенса; их место заступает манера нарочито ироническая, что бросается в глаза во всех его романах вплоть до «Домби и сына».

И все же я не могу отдать безусловного предпочтения первой части романа, потому что меня покоряет вторая его часть — странный мир зла, где разыгрывается нелепая мелодрама о маленьком Оливере, попавшем к ворам. В этой части куда больше бьющих в глаза недостатков: в ней появляется целая армия добрых, благородных, но бесцветных и до приторности чувствительных, хотя иногда и комически чудаковатых, персонажей, которые становятся друзьями малыша и в конце концов каким-то чудом оказываются его родственниками. Затянувшаяся болезнь Роз Мэйли тоже никак не относится к делу — это просто отзвук удара, нанесенного автору смертью Мэри Хогарт. И даже в блистательной, лихой, немытой компании мелких воришек и свирепых грабителей главная героиня, проститутка Нэнси, на мой взгляд, остается лишь бледной тенью. Фейгин, Сайкс, Чарли Бейтс, Ноэ Клейпол и прежде всего Ловкий Плут (этот своего рода Сэм Уэллер, переселившийся сюда из «немеблированных комнат» под сводами моста и обративший свои таланты неунывающего кокни не на пользу добропорядочных Пиквиков, а против них) — все они великолепны каждый сам по себе, но они великолепны и все вместе, как шайка — первая и, может быть, лучшая из тысячи шаек, изображенных потом в литературе; ибо хотя всем им присущи неунывающая веселость и какая-то бодрость отчаяния, мы неизменно чувствуем, что все они, взрослые и мальчишки, зверски грубы, вероломны и каждый живет по закону, прямо противоположному Нагорной проповеди: заботится лишь о себе. Но не только эти яркие образы и даже не шайка в целом определяют необычайно сильное впечатление от второй части романа. Секрет в том, что эти индивидуальности мастерски приведены в соответствие с той обстановкой, в которой они действуют: шайка все время в движении — то ползком, то бегом, с писком и визгом она кочует по Лондону, перебирается из одного заброшенного, кишащего крысами дома в другой, подобная такой же крысиной стае.

Равнодушная людская толпа, в сущности, попросту не замечает мира преступников и паразитов, пока не раздается крик: убийство! Вот тогда начинается яростная охота на крыс, все жаждут крови, готовы линчевать Сайкса и Фейгина; почтенные труженики, равнодушные обыватели обращаются в свирепую, мстительную толпу. Картина эта в романе стилизована, краски действительности наложены здесь на мифическую основу, но есть во всем этом какая-то сюрреалистическая кошмарная достоверность.

Две части романа неотделимы одна от другой — их объединяет не сюжет, но образ сироты Оливера, который очутился среди воров, но говорит и ведет себя с неизменным благородством. Оливер — пустое место. Но иначе и не может быть. Всю свою жизнь Диккенс доказывал, что преступление есть плод ужасающей Нищеты и Невежества викторианского общества. И он упорно стремился пробудить в людях чувство сострадания, чтобы меньше стало нищеты и невежества; но, за редким исключением, он не старался вызвать в читателе сострадание к преступникам, как таковым, то есть к тем самым людям, которые, по его собственным словам, являются порождением этих двух зол. Он заботился о справедливости и верил (вспомним его предисловие к «Оливеру Твисту»), что «на свете все же есть черствые, бессердечные натуры, которые окончательно и безнадежно испорчены». И еще, как мы знаем по его мрачному рассказу о малолетних преступниках в Ньюгете

(«Очерки Боза»), Диккенс понимал, с каких ранних лет развращается душа, наделенная преступными наклонностями.

В трущобах.

Между деградацией, ведущей к преступлению и врожденной порочностью большинства преступников лежит непреодолимая пропасть. Вот почему даже лучше, что предназначенный послужить мостиком через эту пропасть образ Оливера оказался бесплотным — просто символом человеческой души под воздействием внешних сил. В первой части автор пробуждает в нас ненависть к безжалостной системе, обращающей нищету и невежество себе на пользу; во второй пробуждает страх перед шайкой преступников, которые сражаются с этой системой доступным им оружием — оружием зла, насилия и жестокости.

Но хотел ли того Диккенс или нет, а благородные и добрые люди из второй части — друзья Оливера — принадлежат к тому самому безликому обществу, которое обращает себе на пользу нищету и невежество бедняков из первой части. Может быть, потому-то они так бесцветны и пусты, все эти прелестные Роз Мэйли и добродушные старые весельчаки Браунлоу. Добрый старый мистер Браунлоу, выручающий Оливера, — всего лишь еще одна маска джентльмена в белом жилете из опекунского совета в первой части, не сумевшего понять, что Оливер тоже человек. А потому — и это неизбежно, — хотя Диккенс всем своим талантом оратора и рассказчика заставляет нас после того, как раскрылось убийство, присоединиться к погоне за Сайксом и Фейгином, мы на протяжении почти всей второй половины романа душой на стороне шайки, сколь ни отталкивает нас жестокость, вероломство и безнравственность этих людей. Ибо только они здесь живые, только они, подобно автору, умеют смеяться, пусть даже дьявольским смехом. И мы поневоле начинаем подозревать, что, как ни боится их Диккенс, как ни сурово их осуждает, втайне он заодно со злодеями второй части (Фейгином, Плутом и компанией) в их войне со злодеями первой части (господами, которые управляют обществом в целях собственного благополучия).

В сущности, книга потому и распадается на две части, что невозможно рассматривать преступление одновременно как продукт общества и как нечто для него смертоносное. Без сомнения, именно поэтому, не говоря уже о ярких характерах и убедительной атмосфере действия, «Оливер Твист» — прекрасный «поп-роман»: ибо у широкой публики (иначе говоря, у нас с вами) есть потребность сочувствовать угнетенным, но нет времени разбираться подробно в том, к чему приводит угнетение. Читатели хотят жалеть Оливера, значит, ему нельзя быть реальным существом, ведь реальный Оливер обратился бы в развращенного и огрубевшего Фейгина, который должен быть нам отвратителен. И еще, когда приходит час травить и преследовать шайку, читатель хочет участвовать в травле; однако в глубине души он не прочь приобщиться к подвигам шайки и разделить ее славу (пусть мерзкую славу — в наше время, пожалуй, чем мерзостней, тем лучше) и ее кратковременное необузданное веселье.

«Николас Никльби»

Создавая «Оливера Твиста», Диккенс пользовался приемами модного тогда «ньюгетского романа»[52], мастерами которого были два известных его современника — Эйнсуорт и Литтон; хотя, как он горячо уверял в предисловии к третьему изданию, он всячески старался избежать сентиментально-романтического приукрашивания преступников, коим грешили почти все авторы «ньюгетской» школы. В «Николасе Никльби» он вернулся к скитаниям и приключениям юного героя — наследию прошлого века, наследию Фильдинга и Смоллета, — но попытался объединить свой рассказ единым сюжетом. Впрочем, даже при том, что Николас Никльби куда щедрее, чем кто-либо из последующих героев Диккенса, наделен свойственным автору пониманием нелепого и смешного и легкомысленной

влюбчивостью, роман этот в целом неудачен.

Монкс и Фейгин смотрят на спящего Оливера. «Оливер Твист». Рисунок Крукшенка.

Фейгин в тюрьме.

Есть в нем отличные находки. Миссис Никльби — великолепная комическая фигура, и главное, в ее нескончаемых речах всегда ощущается уязвленное самолюбие благовоспитанной особы. Чего ни коснись, непременно окажется, что она (а следовательно, и все ей подобные) чем-то или кем-то оскорблена или ущемлена; все ее величие — в прошлом. Послушать только, как она рассуждает о Хлебных законах, перейдя к ним от флюса, который заполучила когда-то, простыв в наемной карете: она и не узнала бы, что там откинут верх, «если бы с нас не взяли по лишнему шиллингу в час за то, что он откинут. Потому что есть, оказывается, такой закон или тогда был, и, на мой взгляд, самый возмутительный закон; я в этих делах не понимаю, но я бы сказала, что Хлебные законы — ничто по сравнению с *этим* постановлением парламента!» Но один блистательный образ не может спасти целый роман, а миссис Никльби прямо тонет в мелодраматических нагромождениях нечетко построенного сюжета (в этом смысле ее изумительные монологи звучат почти пародией на весь роман).

М-с Сквирс раздает лекарство. «Николас Никльби». Рисунок Физа.

Николас Никльби «удивляет» м-ра Сквирса и его семью. Рисунок Физа.

По поводу Сквирсов и Дотбойс-Холла расточалось немало похвал, но, в сущности, это всего лишь хороший, живой репортаж. Мальчишки здесь по сравнению с первой частью «Оливера Твиста» совершенно безлики рядом со своими ярко обрисованными мучителями — семейкой Сквирсов — и ничуть не трогают читателя. Откровенно говоря, я сильно подозреваю, что большинство из нас помнит Дотбойс-Холл скорее по двум великолепным иллюстрациям Физа, чем по тексту Диккенса. Быть может, здесь уместно сказать, что, несмотря на некоторые неизбежные неудачи, иллюстрации Физа (Хэблота Брауна), остававшегося со времен «Очерков Боза» и «Пиквика» главным иллюстратором Диккенса, на мой взгляд, прибавляют еще одно измерение (и весьма ценное) миру диккенсовских образов. Я отдаю Физу предпочтение перед всеми другими иллюстраторами Диккенса, включая и Джорджа Крукшенка, рисовальщика гораздо более талантливого, который иллюстрировал «Оливера Твиста», — ибо даже неудачи Физа, скорее, подкрепляют слабости самого Диккенса: они «реалистичны» и сентиментальны, как его книги. Рисуя Дотбойс-Холл, художник обстоятельно выписывает толпу, то есть мальчиков, которые у Диккенса безлики и расплывчаты. К добру ли, к худу, но наше понимание мира Диккенса неразрывно связано с Физом. Кто может отделить текст Диккенса от таких созданных Физом зрительных образов, как Пексниф, миссис Гэмп, миссис Скьютон, майор Бегсток, мистер Микобер или, скажем, Стирфорт, бросающий вызов мистеру Меллу; или же от таких более драматических сцен, как, например, бегство мистера Каркера или изображение Одинокого Тома?[53] Да и кому придет в голову их разделять, если вспомнить, как тщательно пересматривал все иллюстрации сам Диккенс?

И все же одна часть «Николаса Никльби» превосходна — главы, связанные с Краммльзом. Диккенс нигде так блестяще не изображает театр, как здесь, описывая эту захудалую бродячую труппу. Он в полной мере раскрыл истинно актерскую вздорность, тщеславие, неуемное себялюбие. Все эти люди исполнены слабостей, кроме разве чудесной труженицы, мастерицы на все руки миссис Граден. Каждый движим прежде всего

тщеславием, да иначе и быть не может у актеров, которые несут людям то, чего так мало в жизни, что рождено воображением, а потому стоит неизмеримо больше, чем все ценности жалких провинциальных буржуа, чьего покровительства они вынуждены добиваться. Никто, даже сами актеры, не в силах сказать, сколько в их словах и действиях фальши, ибо не известно, могли бы они или нет вернее осуществлять свою мечту — стать истинными художниками, — если бы им не приходилось так трудно, если бы многочисленней и разборчивей была публика и не надо было ежедневно выдавать мишуру за золото? Пожалуй, у них вправду плохой вкус, страсть к самодовольству и хвастовству, к дешевым эффектам. Но как знать, возможно, их высокое мнение о себе некогда было вполне обоснованным? Мистер Краммльз, который без зазрения совести эксплуатирует свою дочь — «дитя-феномен», — один из немногих честно обрисованных и на диво симпатичных старых обманщиков, когда-либо выведенных в литературе. Пока Николас под именем мистера Джонсона странствует вместе с труппой, роману прибавляется жизни, выразительности и какого-то лукавства, не свойственного Диккенсу. Если б «Николас Никльби» оказался «театральным» романом Диккенса, как «Холодный дом» романом о правосудии, это была бы превосходная комедия. В последнее время иные восторженные поклонники «Никльби» пытаются уверить нас, что так оно и есть — что мелодраматичность основных сюжетных линий (Ральф Никльби, скряга Грайд, преследующий Маделайн Брэй, беспутный сэр Мальбери Хоук, преследующий сестру Николаса, Кэт, и сама история любви Николаса) — все это своей театральностью должно оттенить комизм семейства Краммльзов. Но мне думается, подобные толкования лишь попытка похитрее оправдать неудачу Диккенса, его мелодраматичность. Автор мог бы сыскать множество других способов, чтобы противопоставить таких неустанно позирующих персонажей, как миссис Никльби, миссис Уититерли и чета Манталини, настоящим актерам из мира Краммльзов; при этом нельзя не заметить, что самые забавные у Диккенса разговоры о Шекспире (а Шекспир питает немало смешных его страниц) ведутся между миссис Никльби и миссис Уититерли:

«— Я всегда бываю больна после Шекспира, — сказала миссис Уититерли. — На следующий день я чуть живая: реакция так велика после трагедии, милорд, а Шекспир такое восхитительное создание…

— О да-а! — ответил лорд Фредерик. — Он был способный человек.

— Знаете ли, милорд, — сказала миссис Уититерли после долгого молчания, — я замечаю, что начала особенно интересоваться его пьесами после того, как побывала в этом милом жалком домике, где он родился. Вы бывали там когда-нибудь, милорд?

— Нет, никогда, — ответил милорд.

— В таком случае вы непременно должны туда поехать, — заявила миссис Уититерли, томно растягивая слова. — Не знаю, почему это так, но, когда вы увидите это место и запишете свою фамилию в небольшой книге, вы почувствуете себя каким-то образом вдохновленным. Это как бы возжигает в вас пламя!

— Ну-у! — ответил лорд Фредерик. — Я непременно там побываю.

— Джулия, жизнь моя, — вмешался мистер Уититерли, — ты вводишь в заблуждение его лордство… неумышленно, милорд, она вводит вас в заблуждение. Это твой поэтический темперамент, дорогая моя… твоя эфирная душа… твое пылкое воображение возжигают в тебе огонь гениальности и чувствительности. Ничего особенного там нет в тех местах, дорогая моя… ничего, ровно ничего.

— Я думаю, что-то там должно быть, — сказала миссис Никльби, которая слушала молча, — потому что вскоре после моего замужества я с моим бедным дорогим мистером Никльби поехала в Стрэтфорд в бирмингемской почтовой карете… а впрочем, почтовая ли это была карета? — призадумавшись, сказала миссис Никльби. — Да, должно быть, это была почтовая карета, потому что, помню, я тогда заметила, что у кучера на левый глаз надвинут зеленый козырек… так вот, в почтовой карете из Бирмингема, и после того, как мы осмотрели могилу и место рождения Шекспира, мы вернулись в гостиницу, где переночевали, и, помню, всю ночь напролет мне снился черный джентльмен из гипса,

выпрямившийся во весь рост, в отложном воротнике, завязанном шнурком с двумя кисточками, он прислонился к столбу и о чем-то размышлял. А утром, когда я проснулась и описала его мистеру Никльби, он сказал, что это был Шекспир, точь-в-точь такой, как при жизни, и это, конечно, замечательно! Стрэтфорд… Стрэтфорд, — задумчиво продолжала миссис Никльби. — Да, в этом я не сомневаюсь, потому что, помню, я была тогда беременна моим сыном Николасом и в то самое утро меня очень испугал итальянский мальчик, продававший статуэтки. Знаете ли, это счастье, сударыня, — шепотом добавила миссис Никльби, обращаясь к миссис Уититерли, — что из моего сына не вышло Шекспира. Как бы это было ужасно!»

Знаменитый артист Макриди в роли Гамлета.

Макриди в роли Макбета.

Но злодеи — Ральф Никльби, Грайд, Брэй, Хоук — нисколько не позируют; все они, кроме Брэя, ничуть не обманывают себя, они лишь занимают отведенное им в спектакле место, так что диккенсовские актеры гораздо меньше отличаются от них, чем уверяют нынешние защитники романа. Оттого, что молодой Диккенс работал так напряженно, оттого, что его захлестывали новые жизненные впечатления, «Николас Никльби», непомерно перегруженный отличным, но сырым, необработанным материалом, так и остался громоздкой, бессвязной вещью, иначе говоря, блистательной неудачей, и это, конечно же, можно было предвидеть. Но очень печально, что в этой груде руды потерялся роман о театре. И есть некая ирония в том, что посвящена книга другу Диккенса, замечательному актеру Макриди.

«Лавка древностей»

Совсем из других элементов составлена «Лавка древностей». Еще до того как появился последний выпуск «Николаса Никльби», перегруженному работой Диккенсу показалось, что он нашел способ увеличить свои доходы — ведь жизнь дорожала, семья росла (третий ребенок, дочка Кэйти, родилась через месяц после того, как закончен был «Никльби»); от заработков и помощи Диккенса зависело все больше народу (отчаянную борьбу с денежными затруднениями Диккенсу в той или иной форме приходилось вести до конца жизни). Он предложил издателям Чепмену и Холлу план чего-то вроде собственной «Тысячи и одной ночи». Надо признаться, план был составлен на скорую руку — молодой писатель понадеялся на то, что его еще раз выручит популярность мистера Пиквика и Сэма Уэллера. Предполагалось, что это будет целая цепь рассказов, связующим звеном, в которой станет рассказчик — старый чудак мастер Хамфри; все должно было быть рассчитано на вкус современников, на их пристрастие к прихотливой выдумке (ярким образцом этого рода литературы были «Легенды Инголдсби»[54], 1837). Мифические лондонские великаны Гог и Магог станут рассказывать повесть за повестью; путевые зарисовки наподобие тех, какими прославился Вашингтон Ирвинг, дадут возможность Диккенсу-издателю совершить путешествие по Ирландии и Америке. «Часы мастера Хамфри» (такое название получил журнал) должны были, по мысли Диккенса, обладать четырьмя весьма важными достоинствами. Они должны были установить постоянную связь с читателями; упрочить материальную независимость Диккенса (ибо он будет участвовать в прибылях от издания); привлечь других авторов и, как он надеялся, дать ему известный досуг, чтобы можно было написать большой роман, замысел которого он давно уже вынашивал (позже роман этот появился под названием «Барнеби Радж»). Но были у этой затеи два огромных недостатка: журнал был задуман как еженедельник — и уже после третьего номера, весной 1840 года, число проданных экземпляров сильно сократилось и стало ясно, что не того ждали от Диккенса читатели.

У могилы маленькой Нелл. «Лавка древностей».
Рисунок Крукшенка.

И тотчас, как будет в жизни Диккенса еще не раз, он, собрав все силы, преодолевает препятствие. Сначала, во время пребывания в Бате, он думал написать всего лишь «рассказ для детей», чтобы заполнить очередной номер; но история маленькой Нелл уже завладела его воображением, и он решает развить ее в большой роман и спасти свое детище — журнал. Несколько недель эта история с небольшими перерывами появлялась в журнале, потом вытеснила из него остальной материал. Успех «Лавки древностей» у читателей всех слоев как в Великобритании, так и в Соединенных Штатах полностью оправдал надежды автора.

История маленькой Нелл, «крохотной хрупкой девочки бесконечно милого нрава», и ее странствий по Западному Мидленду с выжившим из ума хитрецом дедом, заядлым картежником, принадлежит к числу тех книг, которые особенно трудно оценить современному читателю. Другая часть романа — история злобного карлика Квилпа, который с помощью своих соумышленников (стряпчего Брасса и его сестрицы) старается по ложному обвинению упечь в тюрьму честного паренька, слугу Кита Набблса, — написана в отличной манере раннего Диккенса, смелыми мазками, без особых тонкостей, но ярко и красочно. В эту картину включен более пастельный, сентиментально-юмористический набросок в духе улыбчивой чувствительности конца восемнадцатого века — о том, как молодого клерка, гуляку Дика Свивеллера, вернула на путь истинный преданно ухаживавшая за ним во время болезни забитая крошка, «прислуга за все» по прозвищу «маркиза». Я уже говорил, что все это, вероятно, уходит своими корнями в биографию самого Диккенса, в его детство. Книга написана хорошо, но, пожалуй, чересчур причудливо и трогательно. Право же, на вкус современного читателя в этом романе, хоть он сравнительно невелик (автор писал его по частям, для еженедельных выпусков, отсюда его краткость), слишком много странностей, считавшихся в ту пору вполне приемлемыми для реалистического повествования. Тут и карлик — глотатель кипящего рома, сущее исчадие ада, и малое дитя, и крохотная служанка, и женщина (Салли Брасс), которая, по слухам, записывается в гвардейцы и разгуливает по корабельным верфям в мужском наряде, и маленький мальчик, который стоит на голове. На наш взгляд, истории подобного рода вызывают в памяти образы Юга (да еще самого сердца Юга) — такого ждешь от раннего Капоте или от Карсон Маккаллерс. Начинаешь искать в повествовании эротический подтекст.

И тут-то возникает для нас первая трудность. История маленькой Нелл связана с остальной, более обычной частью повествования лишь тем, что малютку любит честный мальчик Кит Набблс и бессовестно преследует карлик Квилп, соблазненный предполагаемым богатством ее деда. Поговорим сначала о любви Кита к Нелл. Это тема, которая всегда особенно привлекала Диккенса; один из его поздних набросков посвящен бегству двух детишек в Гретна-Грин[{55}]. В Англии со времен позднего викторианства, при господстве закрытых школ (пансионов) всякая романтическая привязанность между мальчиком и девочкой, будь то совсем дети или подростки, вызывала либо хмурое неодобрение, либо здоровый смех: считалось, что это «слюнтяйство», «глупое увлечение», «позор для мужчины». Ребяческая любовь наравне с прыщами на лице подростка, с первым пушком на щеках или замалчивалась как тема запретная, или же вызывала грубые насмешки. Американское воспитание и американские обычаи в этом отношении куда естественней. Я хорошо помню времена, когда даже столь благопристойные (чтобы не сказать сентиментальные) творения, как романтические фильмы об Энди Харди[{56}], сильно смущали родителей-англичан: фильмы эти поощряли «слюнтяйские» мысли о «девочках» и «мальчиках» в юных представителях другого пола. Сегодня у нас взгляды на это более просвещенные, и нас уже не пугает детская влюбленность… и все-таки не следует начисто отвергать всякую мысль о физиологии. В этом случае мы совершенно неправильно поняли бы викторианское отношение к делу и совсем не поняли бы малютку Нелл. Любовь Кита

Набблса к маленькой Нелл не вполне допустима — отчасти по неравенству общественного положения, отчасти потому, что восторг и преклонение окружающих перед малюткой Нелл приобретает, чем ближе она к могиле, все более духовный характер; но даже в самом начале, когда восхищение Кита еще оправданно, оно выглядит как некая умилительная картинка, вроде тех викторианских открыток, на которых в роли влюбленных изображались дети в старинных костюмах; они отнюдь не были влюбленными в эмоциональном смысле слова — взаимная привязанность лишь придавала им больше детской прелести в глазах зрителей.

Ну, а то, что испытывает по отношению к Нелл карлик Квилп, не может не выглядеть для нас страстью чувственной, эротической, садистской в самом плотском, физическом смысле (да еще при том, что мы знаем, до какой степени в XIX веке распространена была детская проституция). Как иначе понять слова Квилпа, обращенные к старику — деду Нелл: «Какой она у вас бутончик! И какая свеженькая! А уж скромница-то!.. Ну что за бутончик, симпомпончик, голубые глазки… Такая маленькая… Такая стройненькая, личико беленькое, а голубые жилки так и просвечивают сквозь кожу, ножки крохотные…» Мы лишь можем строить предположения о скрытых чувствах Диккенса и его читателей, но сознательно в эти слова не вкладывалось ничего ужасного; ужасно и кощунственно было лишь то, что верный портрет маленькой Нелл рисовал злой и гнусный урод. «Если кто соблазнит одного из малых сих» — без сомнения, только в наш век эти слова Христа обретают какой-то сексуальный смысл. Правда, Квилп говорит, что, когда умрет его первая жена, он женится на Нелл, но до этого еще далеко. В конечном счете Квилп преследует Нелл, так же как и Кита Набблса, потому что вообще люто ненавидит всех, кто добр и чист душой, а стало быть, потому что Квилп (и в шутовских и в страшных своих проявлениях) — это сам дьявол. История скитаний Нелл по Англии, кончающаяся ее смертью в сонной, мирной деревушке, реально никак не связана с лондонской частью сюжета и персонажами, в ней действующими.

Вероятно, поэтому критики, начиная с Честертона, склонны считать этот роман сказкой, притчей. Но это не совсем так. Легенды послужили основой для великого множества романов, а у Диккенса — почти для всех, и схема легенды наиболее явственно проступает в «Лавке древностей» (да еще, пожалуй, в «Домби и сыне»). Однако роман этот с умыслом строится на почти реальной основе: действие развертывается в Англии того времени, когда он написан, или, может быть, лет на десять раньше. Его назначение — рассказать о подлинных людях в подлинных общественных условиях подлинного Лондона. Верней было бы рассматривать его как сценку, выхваченную из английской пантомимы — этого своеобразнейшего вида искусства, где Дик Виттингтон[57] может отпускать шуточки насчет «битлов» или падения фунта стерлингов, а мать Аладина, вдова Туэнки, появиться вдруг в мини-юбке. И все же едва ли это пантомима, ибо, если не считать звеньев, с грехом пополам соединяющих сюжетную линию малютки Нелл с линией Квилп — Кит, это книга о смерти. Автор не рассуждает здесь о ней, а показывает ее — показывает, как действует смерть (особенно смерть ребенка) на близких. Вот почему для читателей XX века это очень странная и необычная книга.

Первые читатели «Лавки древностей» много недель и даже месяцев не подозревали, что она кончится смертью Нелл; даже когда смерть была совсем близка, они еще надеялись, что все обойдется, и с жаром умоляли Диккенса не убивать Нелл. Но автор как раз и хотел пробудить мучительное, душераздирающее сострадание. История неукоснительно движется от сцены, где мы встречаем малютку Нелл в лавке древностей, среди беспорядочного скопления всякой всячины — «старого барахла», как сказали бы мы сейчас, — среди этих ненужных вещей, оставшихся от всеми забытого прошлого, к той Нелл, с которой мы прощаемся в старой деревенской церкви, среди беспорядочного скопления могил и надгробий. Каморка при лавке, где девочка спит, и комната в старом деревенском доме, где она умирает, похожи одна на другую: обе они со своими занавесями и причудливой обстановкой напоминают чуланы с театральным реквизитом. Иллюстрации Каттермола, изображающие девочку на смертном одре, старика деда у ее могилы и, наконец, ангелов, уносящих Нелл на небеса, имеют целью, подобно восковым фигурам миссис Джарли, а

также Панчу и Джуди кукольников Кодлина и Коротыша, подчеркнуть тему смерти и заставить нас горевать о маленькой Нелл. Приключения, которые выпадают на долю девочки, люди, встреченные ею в пути, вся обстановка действия, разыгрывающегося на фоне огромных печей Черного края и рабочих волнений, — это блестящие журнальные зарисовки тогдашней разноликой Англии. Картины эти проходят перед девочкой словно на сцене, где мимо неподвижного экипажа двигают старый раскрашенный задник, чтобы создать иллюзию, будто зритель совершает путешествие по стране чудес. Ибо скитания Нелл (если отбросить Ярмарку тщеславия с ее балаганами и Край адских печей) — сплошное страдание, и не столько даже для умирающего тела, сколько для родных и близких, собравшихся у постели больного; самые напряженные минуты этого пути — когда Нелл лишается сил в гостинице (мы знали, что такой кризис неминуем), кажущееся ее выздоровление в деревне (если мы приметим, что свой садик она разводит у могильного камня, то уже не поддадимся обманчивым надеждам) и, наконец, развязка. Ясно, что в те времена, когда смерть ребенка (и притом не на улице, от несчастного случая, а дома) была обыденным явлением, история Нелл задевала в сердцах читателей те струны, которые у нас молчат.

Двадцать лет спустя Диккенс записывает для себя, что, когда он читал вслух эпизод смерти Поля Домби, это вызвало у слушателей, перенесших подобную утрату, настоящий взрыв горя. Но смерть Нелл, мне кажется, не предназначена служить примером для других, как, скажем, смерть Клариссы Гарлоу, описанная за девяносто лет до того. Там подчеркивалась победа над нашим миром, и героиня сама выбирала себе саван и гроб, готовясь встретить своего небесного жениха. В истории Нелл нет присущего барокко стремления лишний раз напомнить, что плоть наша тленна. К этому органно-торжественному мотиву предыдущего века Диккенс был глух. Переделку «Клариссы» для парижской сцены он хвалил за то, что она гораздо лучше оригинала: «Я не поклонник Ричардсона, и мне кажется, он всегда на котурнах». В «Лавке древностей» Диккенса больше всего занимают те, кто остается жить: «Если найдутся на свете люди, не знакомые с чувством пустоты, которое несет за собой смерть, — чувством томительной, гнетущей пустоты и одиночества, которое преследует даже самых сильных духом, когда им на каждом шагу недостает кого-то близкого, дорогого, когда каждый, сам по себе ничего не значащий предмет сливается в их воспоминаниях с любимым существом, каждая вещь в доме становится памятником и каждая комната — могилой…» — если найдутся на свете такие люди, им не понять, что это значит. Судя по огромному впечатлению, которое произвел роман на иных читателей, именно это глубоко тронуло их сердца. И тем, кто изведал горе подобной утраты, предложено было утешение: «Когда смерть поражает юные, невинные существа и освобожденные души покидают земную оболочку, множество подвигов любви и милосердия возникает из мертвого праха».

Возможно, правы были те, кто утверждал, что во всем этом есть нечто подобное отчаянию, неуверенности в бессмертии, обещанном христианским учением, в которое, толкуя его самым широким образом, верил Диккенс. Скорее всего, так оно и было; но в тех редких случаях, когда он касается вопросов религии и говорит о своей вере в загробную жизнь, слова его звучат очень искренне, хотя и непривычно для нас. И еще: судя по тому, как раздражало его чрезмерное официальное оплакивание герцога Веллингтона и принца Альберта[58], он старался выразить в «Лавке древностей» мучительную скорбь о безвременной кончине юного существа, в котором воплощалось все здоровое, все, что для нас ценно в жизни. Может быть, деятельному, полному сил, материалистически настроенному обществу нужно было поверить, что смерть юных сразу же «окупается», что скорбящим об утрате даются взамен возвышенные чувства. Что «множество подвигов любви и милосердия возникает из мертвого праха», из жизни, которая кажется угасшей навсегда. Мысль эта так же предназначена для самоутешения, как наша сегодняшняя уверенность, что всякая сексуальная активность должна в каком-то смысле идти на пользу жизни. У малютки Нелл есть лишь один недостаток: она должна утверждать духовное начало и потому с первых же страниц кажется нам неживой, как надгробный памятник викторианской эпохи,

тогда как Кларисса Гарлоу полна жизни, она, подобно барочной статуе, пугающе живая. Но «блаженны плачущие, ибо они утешатся». В «Лавке древностей» мы живем в мире маленькой служанки из стихотворения Вордсворта «Нас семеро» — той, что приходила с мисочкой каши и вязаньем на могилы маленьких братьев и сестер. Вспомним слова сэра Дэвида Уилки[59], который писал (октябрь 1839 года), что Диккенс восторженно отзывался об этом стихотворении; «…он с неодобрением говорил, — прибавляет автор письма, — что в иных семьях совсем не вспоминают о недавно умерших родных. Он сказал, что и сам недавно понес тяжкую утрату, но старается постоянно вспоминать об умершей в кругу семьи». Разговор этот состоялся на обеде в честь завершения «Николаса Никльби» — романа, предшествовавшего «Лавке древностей». И последняя иллюстрация к «Николасу Никльби» изображает детей Николаса на могиле их умершего молодым родственника.

Глава IV
Бежать от всего этого — и возвращаться. 1840–1850

ольшинству почитателей Диккенса покажется странным заявление, что публикацией «Барнеби Раджа» открывается новая глава в истории художественного мира писателя. В момент своего появления «Барнеби Радж» не знал успеха предыдущих романов и никогда потом не пользовался особым расположением широкого круга читателей или критиков. Я тоже не собираюсь утверждать, что его место среди четырех-пяти шедевров Диккенса, хотя и убежден, что это очень хороший роман. В нем достигнута более высокая ступень художественного освоения действительности; в свете грандиозных метафор общества в позднейших романах знаменательна и первая основательная картина общественной жизни Англии, воссозданная в «Барнеби Радже» уверенной рукой, и безупречное внутреннее единство повествования. Подобно будущим шедеврам, «Крошке Доррит» и «Большим надеждам», «Барнеби Радж» страдает не только мелодраматичностью сюжета, но еще больше — сосредоточенностью на преступлениях, совершенных в прошлом, до начала книги; где Диккенс добьется единства, сделавшего его романы великими, и где это ему не удастся — мы можем видеть уже в романе «Барнеби Радж». В отличие от «Пиквикского клуба» роман не заставляет нас удивляться; он не завораживает как бы вынесенным из вашего собственного детства бесшабашным кошмаром лучших сцен с Фейгином и Плутом в «Оливере Твисте»; оторвав автора от его современности (или от впечатлений собственного детства) и поместив в эпоху, на тридцать с лишним лет предшествовавшую его рождению, да еще в самое горнило исторических событий — и бурных событий, — роман вырвал его из тисков мелкобуржуазной действительности, которая если и отпускала его, то лишь в мир театра (Краммльз), в воображаемый мир (Пиквик, шайка Фейгина) и в журналистику (работный дом Оливера, школа Сквирса) — причем последнее проходило не всегда успешно, ведь походы Никльби в безнравственный Вест-Энд едва заслуживают одобрения. Мистер Честер (сэр Джон) и лорд Джордж Гордон поднимают нас до общества правящих классов, конюх Хью и палач Деннис вводят в преступный мир; все классы участвуют в создании картины общества, захваченного борьбой, а этого, конечно, не было ни в каком предыдущем романе Диккенса. Я не хочу сказать, что романист, более того, социальный романист, неспособен вполне высказаться, располагая узким кругом персонажей и ограниченной общественной сферой. Просто некоторые писатели — среди англичан это прежде всего Джордж Элиот, Диккенс и Д.-Г. Лоренс — чувствуют потребность показать все общество, и только так целиком выразить свое мировоззрение.

Диккенс достаточно хорошо знал английское общество, чтобы взяться за эту задачу уже через несколько лет после «Пиквикского клуба», но охватить картину единым взглядом он мог, лишь встав поодаль. Что одновременно с успехом к нему пришло сознание ограниченности изображаемого им — это кажется мне вполне вероятным, хотя биографы не

дают никаких свидетельств на этот счет. Уже в 1837 году он впервые уезжает на континент, в Бельгию. Поездка была очень краткой, и обычно за ней признают только развлекательную цель, тем более что с ним была Кэтрин. Но показательно, что в эту поездку они взяли с собой Физа, сделавшего такие удачные иллюстрации в «Пиквикском клубе». Вскоре после этого он отправился с Физом в Йоркшир, чтобы на месте продумать сцены со Сквирсами для «Николаса Никльби», а несколькими месяцами позже мы находим их в Черном краю[15] собирающими материал для скитаний маленькой Нелл. И сколь бы по-репортерски наивной ни казалась мысль, что, заскочив ненадолго в Гент и Брюссель, можно заодно собрать «зарубежный» материал, я нахожу вполне допустимой творческую нацеленность этого первого путешествия — иначе зачем было брать с собой своего иллюстратора? Как бы то ни было, поездки за границу вскоре сделаются необходимыми для Диккенса в его работе над художественным воплощением английской жизни. Но сначала, в «Барнеби Радже», он совершил путешествие в прошлое.

«Барнеби Радж»

«Барнеби Радж» — самая выношенная вещь из всех романов Диккенса, вплоть до последнего завершенного романа «Наш общий друг». В 1836 году он обещал его своему первому издателю Макроуну. Грандиозный успех «Пиквикского клуба» отвлек его в сторону от задуманного, но, меняя планы, меняя издателей (он сменил трех), Диккенс не расставался с мыслью об этом большом историческом романе. Предполагалось, что он будет в трех томах, как и следует быть роману в духе Вальтера Скотта, но обстоятельства вынудили печатать его еженедельными выпусками в журнале «Часы мастера Хамфри» сразу по окончании «Лавки древностей». Поскольку обещание этого романа неизменно присутствует и в отчетах о неприятностях и ссорах с тогдашними его издателями, и в переписке и беседах с Форстером, с легкой руки критиков установилось мнение, что роман выдохся еще до начала работы над ним. Написанные двумя годами раньше первые главы отчасти перегружены бесцветным и непременным романтическим реквизитом, но уже здесь гостиница «Майское Древо» являет собой чрезвычайно двусмысленное воплощение диккенсовского идеала — веселого домашнего очага. С одной стороны, мы чувствуем, как назло непогоде за стенами старой английской гостиницы нас согревают тепло и уют очага (впоследствии именно это ощущение эдвардианский читатель[{60}] полагал своего рода эмблемой творчества Диккенса); с другой стороны, очень скоро выясняется, что Джон Уиллет, владелец гостиницы, — самодур, гоняющий взрослого сына, как мальчишку, и безапелляционным тоном изрекающий в кругу друзей свои доморощенные пошлости. Гостиница «Майское Древо» — это воплощенный дух старой Англии, а владеет ею упрямый, властолюбивый дурак.

«Барнеби Радж» распадается на две части; в первой дана картина Англии 1775 года. Когда Диккенс впервые приступил к роману в 1836 году, его увлекала дерзкая мысль потягаться с самим великим Скоттом, однако в конечном счете все соперничество свелось к сцене штурма мятежниками Ньюгетской тюрьмы во второй части романа, и, что бы ни говорили критики, эта сцена только бледная параллель к подобной же сцене в романе «Сердце Мидлотиана». За вычетом архаизированного языка туманных по смыслу начальных страниц первому разделу «Барнеби Раджа» решительно недостает того исторического колорита, который мы находим у Скотта и даже у менее значительных Эйнсуорта и Литтона, хотя местами и вкраплены пояснительные «в те дни» или «в то время»; однако я считаю, что характеры романа замечательно выражают весь комплекс противоречий, которыми был отмечен конец XVIII столетия, — во всяком случае, как это представлялось самому Диккенсу. В конце 32 главы сообщается, что «земной шар продолжает вертеться, как и

---

15 Каменноугольный район Уорикшира и Стаффордшира. — *Прим. перев.*

раньше, и вертелся все пять следующих лет, о которых наша повесть умалчивает». Глава 33 переносит уже в 1780 год, когда распаленная учением «Союза протестантов»[61] и его полубезумного вдохновителя лорда Джорджа Гордона толпа на несколько дней парализовала лондонские власти и, начав с католических церквей и жилищ католиков, распространила грабежи и пожары на имущество многих состоятельных граждан. Во время этих погромов была разрушена Ньюгетская тюрьма[62], символ Закона, были выпущены заключенные. Подавив мятеж, городские власти учинили жестокую расправу над его участниками. Напряженный, динамический рассказ об этом общественном взрыве и его последствиях составляет содержание второй части романа. Утвердив в первой части авторитет власти, Диккенс сокрушает его во второй, а затем вновь восстанавливает с помощью счастливого финала романа.

Изображающая исключительно частные судьбы, первая часть книги сразу же обнаруживает двойственность позиции Диккенса. Перед нами два тирана-отца, отказывающих своим сыновьям в праве на самостоятельную жизнь. Джон Уиллет, как я уже говорил, просто тупой домашний деспот, зато Джон Честер — фигура куда более зловещая: элегантный, бездушный светский мот, образчик аристократа XVIII века, каким его представлял себе Диккенс, каким он запечатлелся в ненавистной ему архитектуре того времени. «Дом был построен, вероятно, при Георге II. Чопорный, холодный, неприступный и невыразительный, он удовлетворил бы вкусам самых ревностных поклонников всех четырех Георгов» — напыщенный, бездушный, невозмутимый и совершенно мертвый дом. Оба представителя правящих сил в XVIII столетии одинаково компрометируют разум[63]. У Джона Уиллета здравый смысл подчинен предрассудкам; рационализм Джона Честера цинически прикрывает бесчувственный эгоизм. Что касается их жертв, в какую-то минуту взбунтовавшихся и эмигрировавших в Америку, то эти довольно бесхарактерные, добродушные, открытые и мягкие сыновья разработаны очень схематично; правда, они честные и мужественные ребята — таким из своего XIX века Диккенс видел Тома Джонса.

Итак, образами Неда Честера и Джо Уиллета, по всей видимости, осуждается чрезмерная отцовская власть; совершенно противоположную мораль выявляет положение в доме слесаря Гейбриэла Вардена, благородной души человека. Этот славный старик, чуть не давший название роману и мужественным поведением во время погромов поистине заслуживающий имени героя, с невероятным трудом пытается поддержать порядок в собственном доме — а в доме самый настоящий бунт. Отчасти семейные затруднения мистера Вардена предопределены излюбленной ситуацией Диккенса: сварливая, властолюбивая жена выступает единым фронтом с абсолютно невозможной старой девой, своей горничной, существом вспыльчивым и глупым. В образах миссис Варден и Миггс Диккенс в очередной раз вывел прекрасный пол на посмешище, хотя юмор и маскирует на сей раз язвительную насмешку. Важно отметить, что миссис Варден и ее горничная Миггс — ярые протестантки и их стремление посеять смуту в доме в значительной степени объясняется влиянием «Союза протестантов», который своей тайной подстрекательской агитацией в конечном счете развязывает ужасающую анархию погромов. Таким образом, в господстве женщины в доме Диккенс видит одно из проявлений общественного неблагополучия.

Более откровенно это выражается в выступлении слуги против хозяина. Молодой подмастерье мистера Вардена Сим Тэппертит принадлежит к тайному союзу подмастерьев, поставившему своей целью вырвать власть у мастеров. Образы этих подмастерьев, их тайные обряды и кровожадные клятвы вызывают у Диккенса откровенно враждебное чувство; они пронизаны безжалостной сатирой, как и революционеры в «Секретном агенте» и «На взгляд Запада» Д. Конрада или заговорщики в «Бесах» Ф. М. Достоевского[64]. И так же, как Конрад и Достоевский, Диккенс показывает, в какую серьезную и опасную силу вырастает поначалу беспомощно глупая игра в конспирацию: подмастерьям отдана решающая роль в мятеже, а Сим Тэппертит, эта жертва преувеличенного мнения о собственной внешности, помноженного на крайне пылкое воображение, — Сим Тэппертит, конечно, болван, но еще

он застрельщик начавшихся беспорядков. Ночные судилища подмастерьев описаны с явной поправкой на грядущую через десятилетие Французскую революцию.

«— Марк Джилберт, девятнадцати лет. Работает у Томаса Керзона, чулочника, на Голден-Флис, в Олдгете. Любит дочь Керзона. Любит ли она его, не может сказать с уверенностью, но думает, что любит. На прошлой неделе во вторник Керзон надрал ему уши. Впишите Керзона в список осужденных…» И так же, как судейские клерки (мистер Гаппи в «Холодном доме») — а их Диккенс имел удовольствие узнать близко, — подмастерья неизменно осмеиваются за преклонение перед вышестоящими.

Но если подмастерья составляют комическую, хотя и зловещую, прелюдию к террору, то образом Сима Тэппертита Диккенс разоблачает сомнительные в его глазах радикальные убеждения: «…мне бы родиться пиратом, корсаром, рыцарем больших дорог или патриотом. То-то было бы славно!» Здесь Диккенс, не считаясь с историей, замахивается на одного из своих bêtes noirs[16] — на лорда Байрона и те антиобщественные и аморальные тенденции романтического бунта, к которым он питал стойкое отвращение. Путаница в голове Тэппертита, казалось бы, оправдывает упрек, брошенный романтическому движению его недоброжелателями: «Я чувствую, как у меня душа ударила в голову». Во всяком случае, эти признаки враждебного отношения к крайностям байронизма и влиянию Вордсворта, столь явно проявившиеся в «Барнеби Радже», требуют серьезно рассмотреть вопрос об отношении Диккенса к его романтическим предшественникам; он вырос на них — и он же от них отрекался, как многие викторианские романтики.

Сим Тэппертит, упоенный неотразимой красотой своих ног, к которым он непременно желает повергнуть всех представительниц слабого пола, — личность смехотворная до скуки (хотя читаешь о нем с неизменным удовольствием); но едва ли в природе комического персонажа быть так униженным в развязке: во время погромов Сим лишился ног, потом женился на склочной бабе, и та «в отместку снимала его деревяшки и выставляла его из дому, на посмешище уличным мальчишкам, которым всякое озорство доставляет первейшее удовольствие». Ясно как день, что бунт слуги против хозяина (мог ли помыслить такое Сэм Уэллер?!) Диккенс осуждает самым решительным образом, в чем нас впоследствии убедит его двусмысленное отношение к тред-юнионам. Но если в «Барнеби Радже» и могли возникнуть неувязки между враждебным отношением Диккенса к родительской тирании и его безусловной приверженностью хозяевам-ремесленникам, то он улаживает их, сделав выступление подмастерьев откровенно реакционным. Справедливости ради нужно сказать, что в XVIII веке подмастерья заявляли о своих правах, кивая на средневековые цеха.

Многие тогдашние революционеры полагали условием прогресса возвращение к добрым обычаям старины. В этом смысле Диккенс весьма нетипичный английский радикал — он не пятится назад, к золотому веку, для него английская история по преимуществу «плохая старина». Потому он и освободил себя от обязанности признать хоть в какой-то степени справедливым выступление подмастерьев, акцентировав его ориентацию на прошлое: «…и вот они (подмастерья) объединились для борьбы против всяких новшеств и перемен, за восстановление добрых старых обычаев и будут бороться, чтобы победить или умереть».

В первой части романа обстоятельным образом воссоздана картина Англии накануне мятежа, причем Диккенс еще не отдает безоговорочно свои симпатии ни силам порядка, ни силам разрушения. Во второй части, сопутствуя в Лондоне лорду Джорджу Гордону, безумцу с добрыми намерениями, и его жуткому секретарю Гашфорду, мы делаемся свидетелями страшных и разнузданных событий — от первого ропота толпы, готовой расправиться с джентльменом-католиком мистером Хардейлом, до зрелища улиц, в буквальном смысле затопленных горящим спиртом, и пьяных погромщиков, захлебнувшихся

---

[16] Козел отпущения *(франц.)*.

в собственной блевотине. Частная ситуация набухает, выливается в массовое выступление. Клич бунтовщиков — «Долой папистов!», но когда один из них кричит: «Долой богачей!» — то мы уже не удивляемся, что, одернутый, он сквозь смех оправдывается: «Это все равно». С точки зрения драматической этот переход от частных событий к массовому движению превосходно выявлен в сцене поджога мятежниками «Майского Древа»: языки разгоревшегося пламени заставляют вспомнить начальные страницы книги, когда так весело плясал огонь очага, оберегая счастливый домашний уют от непогоды.

И все-таки самым замечательным, поистине блистательным успехом Диккенса в этом романе стала увязка мятежных событий с фигурами трех предводителей (двое из них заявили о себе еще в первой части романа). Из всех троих «естественный человек» Барнеби Радж — самый простодушный, и закономерно, что он один избегает наказания в конце книги. Барнеби сродни «мальчику-идиоту» и многим другим простоватым, или, иначе, «естественным», героям «Лирических баллад» Вордсворта. Есть все основания ожидать, что Диккенс, с его культом сердца и воображения, будет всецело на стороне такого героя, тем более что он многим обязан этике «Лирических баллад». Однако вопрос этот далеко не прост. Да, мы тоже убеждаемся, что в фантазиях Барнеби заключены истины, которых не постичь рассудочным тиранам — мистеру Честеру и Джону Уиллету. «— Глядите вниз. Видите, как они шепчутся? А теперь принялись плясать и прыгать, делают вид, что забавляются… Ишь как взлетают и ныряют!.. Интересно, что такое они замышляют? Как вы думаете? — Да это же просто белье, — сказал мистер Честер, — …оно сушится на веревках, а ветер качает его. — Белье! — повторил Барнеби… — Ха-ха! Право, гораздо лучше быть дурачком, чем таким умником, как вы все… Ведь это же призраки вроде тех, что снятся по ночам! Вы не видите глаз в оконных стеклах… Мне живется гораздо веселее, чем вам со всем вашим умом».

Все это дает мистеру Честеру повод заключить: «Странное существо!» — на что туповатый и самоуверенный трактирщик заметит: «Ему не хватает смекалки, соображать не способен». Из этого отрывка ясно, что Диккенс на стороне «естественного» человека, наделенного тем же божественным даром воображения, который позволяет ему, писателю, вдохнуть жизнь в бездушную материю. Но в конечном итоге побеждает рациональное в Диккенсе: движимый до наивности детскими представлениями о добре, Барнеби примыкает к мятежникам, но мятеж — это зло, получается, что иногда воображение может сослужить человеку дурную службу. Для меня ясно, что Барнеби олицетворяет ту крайнюю свободу воображения, которая позволила романтизму в некоторых отношениях взорвать закостенелую упорядоченность XVIII столетия; мне также ясно, что Диккенс страшится столь безоглядного отречения от реального мира в пользу мира призрачного, и страх этот тем искреннее, что в иные минуты он сам отрицал реальность — и делал это легко и радостно.

Миссионер проповедует в Африке.

Не менее яркую мысль заключает и характер даже более удачный, чем Барнеби, даже, я бы сказал, один из самых волнующих характеров у Диккенса, поскольку, вопреки обыкновению, автор передал ему свое неукротимое и радостное чувство жизни, — Хью, конюх в «Майском Древе». Это темный человек, очень сильный физически, красивый дикой, цыганской красотой; прожив жизнь со скотиной, он и от людей видел только скотское отношение. Правда, мы узнаем, что Хью — незаконный сын развращенного и жестокого мистера Честера и впавшей в нужду девушки, которую отправили на виселицу, когда она смошенничала, чтобы прокормить сына. Мне кажется, Хью — довольно близкая родня легендарному герою, которого Диккенс помнил еще из детского чтения и которого мы наверняка не знаем. Этот герой — Орсон из «Валентина и Орсона», царский сын, лесной дикарь, воспитанный медведицей[{65}]. Но если Орсону суждены и королевство, и героические деяния, то Хью достается лишь роль вожака в самых диких погромах, а кончает он на

виселице, как и его мать. Диккенс испытывает к нему противоречивые чувства. Жертва эгоизма и жестокости мистера Честера, постоянный объект придирок мистера Уиллета, его хозяина в «Майском Древе», Хью пользуется сочувствием Диккенса, не намеренного, впрочем, скрывать грязную подоплеку назойливого внимания Хью к хорошенькой Долли Варден. Чувствуется, что Диккенсу импонирует храбрость этого чувственного полудикаря, его свирепый юмор и удивительная привязанность к Барнеби. Одновременно писатель осуждает Хью — представителя опасных, анархических сил, поднявших голову во время мятежа. Учитывая это, и мы должны определить меру нашего сочувствия ему. Я думаю, что в образе Хью Диккенс воплотил еще один идеал, много способствовавший сокрушению XVIII века, — руссоистский идеал благородного дикаря. Мы не раз убедимся в том, какое стойкое недоверие к подобным представлениям питал Диккенс, как он был предубежден против миссионерской деятельности в Африке — смешно сказать, но одно слово «Африка» пугало его воображение.

Последний из трех предводителей мятежа не несет какой-либо определенной идейной задачи. Отчасти этим образом Диккенс продолжает критику публичной казни, ибо Деннис — палач, для которого чинимые во время погромов насилия, как и последующие акты карающей справедливости — только удовлетворение садистских наклонностей. И читая о том, как в его воспаленной насилием голове мешаются в одну кучу представления о власти и анархии, приходишь к мысли, что Деннис представляет опасность для всякого общества, допускающего жестокость в качестве самозащиты. За исключением Барнеби все погромщики отвратительны: они сквернословят, жаждут крови, от них несет винным перегаром; все это производит тяжелое впечатление — и это несмотря на сказочную живость диккенсовского рассказа, способного облагородить что угодно и кого угодно; однако даже на этом фоне Деннис вызывает непреодолимое физическое отвращение каждым своим поступком и словом. Наше нравственное чувство восстает против закоренелого садизма этого палача-профессионала. Направив острие своей критики против мерзкой сущности погромщиков, Диккенс не упустил случая еще раз вскрыть порочность общества, всегда держащего наготове свою карающую длань.

Вся троица предводителей мятежников замечательным образом являет собой и возвеличение и приговор силам мятежа; ирония этого противоречия тем более акцентируется, что никто из них не знает истинных побуждений другого. Оттого так впечатляюще изображение толпы и погромов. Однако причины выступления остались нераскрытыми. Диккенс питал явное отвращение к ревностному протестантству, а в период публикации «Барнеби Раджа» истово пуританское крыло англиканской церкви вело себя особенно шумно. Но при этом Диккенс не жаловал и римско-католическую церковь — наоборот, вскоре он проникнется к ней острой неприязнью. Поэтому различие религиозных убеждений, мотивирующее столкновение героев, выглядит безжизненным и малоубедительным. Чтобы сделать книгу большим романом о революционных потрясениях, оставив за собой право испытывать к ним самые противоречивые чувства, требовалось найти некий символ власти, такую организацию, по которой можно было бы судить о неполадках в общественном механизме. Но такая задача была еще не по силам Диккенсу. В следующем своем романе, в «Мартине Чеззлвите», он сделает шаг в этом направлении, изобразив фиктивную страховую компанию. Пока же таким символом в известной степени является Ньюгетская тюрьма, с детских лет будоражившая его воображение. Однако эта тюрьма не может быть олицетворением общественного порядка — это не Бастилия, она не имеет ровно никакого отношения к политике. В сущности говоря, Ньюгетская тюрьма нужна Диккенсу как драматический катализатор весьма побочной сюжетной линии, связанной с отцом Барнеби — образ беглого убийцы был слишком интересен для Диккенса, чтобы он не уделил ему некоторого внимания.

В действительности мятеж Гордона имел такое шаткое социальное обоснование (современные историки объясняют его враждебным отношением лондонских безработных к ирландским иммигрантам-католикам, но едва ли Диккенс знал это) и в такой степени явился

результатом подстрекательства к бунту, как таковому, что, думается, Диккенс намеренно остановился на нем, чтобы уйти от острейших вопросов, которые ставит социальная революция. «Барнеби Радж» великолепно показал индивидуальные судьбы, брошенные в кошмар бесчинств толпы. Проглядывающий за драматическими судьбами его отдельных участников общественный катаклизм остался невыявленным в романе. Анархической толпе, чинящей грабежи, насилие, пожары и не щадящей самое себя, противопоставлены только мужественное поведение старого слесаря, такого же старика виноторговца и двух молодых людей, вернувшихся «из Америки». Соотношение сил решительно невероятное. А тут еще отряды полиции и кавалерии, судьи в конце романа, самосуды или суды с соблюдением всех формальностей — впрочем, все это вызывает у Диккенса такое же отвращение, как прежде действия погромщиков, исключая случаи, когда перед судом справедливости ради предстают отпетые негодяи, вроде палача Денниса. Таких наказать — никогда не грех.

Но Диккенс и не склонен чересчур внимательно анализировать победоносные силы закона и порядка — ведь тогда идея личного милосердия как основы морали потребует существенных оговорок. А вообще этот славный старик Гейбриэл Варден — фигура, куда более убедительная, нежели славные старики в ранних романах Диккенса — благодетель Оливера Твиста, близнецы-благотворители Николаса Никльби, добрый хозяин Кита Набблса; впрочем, им не довелось выступать в качестве силы, противодействующей мятежу, и пусть Гейбриэл Варден очень положительный и располагающий к себе человек, но в его отказе взломать ворота Ньюгетской тюрьмы вряд ли можно видеть равнозначный ответ на такое внушительное общественное явление, как дикие погромы, на несколько дней парализовавшие жизнь столицы. Чтобы развить свою аллегорию общества дальше, Диккенсу требовалось чуть отступить, найти для отображения общества более выразительные символы, нежели запавшие в его душу образы Ньюгетской тюрьмы и справедливой судебной кары.

Америка

Нет лучшего способа увидеть свой мир со стороны, чем заграничное путешествие: в чужой стране мы по необходимости шире и глубже судим об общих понятиях, поскольку у нас нет непосредственного, субъективного знания страны — не то что дома, когда мы в плену знакомых мелочей и собственной памяти. К счастью, как раз в это время Диккенс был очень расположен поездить по свету. Наша тема — художественный мир Диккенса, и уже нет необходимости, как это было в предыдущих главах, подробно останавливаться на событиях его частной жизни. После фабрики ваксы Уоррена смерть Мэри Хогарт была, вероятно, последним ударом, оказавшим глубокое, едва не сокрушительное действие на мир его воображения. Теперь его жизнь будет интересовать нас постольку, поскольку она вносит свежий материал в его романы, расширяет его общественный и географический кругозор, показывает взлет, упадок, а то и полное истощение сил, помогавших ему дисциплиной искусства смирять бурлящее воображение.

Со времени первого успеха общественное положение Диккенса, как мы видели, разительно переменилось[66], однако распорядок его жизни оставался таким же, как у всякого другого познавшего успех молодого литератора, стесняемого обстоятельствами и обремененного семьей. Джон Форстер добровольно взял на себя утомительные заботы о его многочисленных и невыгодных контрактах; вдобавок Джон Форстер был таким человеком, с которым можно было обсудить рождающиеся творческие замыслы; но ведь работать за Диккенса Джон Форстер не мог — разве что держать корректуры. А Диккенс уже чувствовал, что работает слишком напряженно. Когда его великий предшественник Скотт смог получить от своих кредиторов достаточно денег для поездки в Италию, он уже был усталым, больным человеком, не способным в полной мере изведать радости, о которых так долго мечтал[67]. Диккенса же и среди творческих удач, а тем паче после настораживающей незадачи с «Барнеби Раджем» не оставляло чувство, что нельзя искушать судьбу и работать

на износ, беспрестанно навязывая себя любезной публике — ей однажды могут и наскучить его истории.

Бродстерз, графство Кент. Здесь Диккенс часто отдыхал летом.

Но главное, я думаю, — это то, что его повседневная жизнь изменилась очень мало, хотя в нее внесли много радости новые друзья: великий Карлейль, Форстер, актеры Макриди и Стенфилд, художник Маклиз и другие. Был дом, семья; теперь, правда, все было поставлено на более широкую ногу, чем раньше, на Даути-стрит, где умерла Мэри; у Диккенса уже четверо детей — двое мальчиков и две девочки; и отдыхали они с Кэтрин только всей семьей. Лето обычно проводили в Бродстерзе, графство Кент.

Мы располагаем подробным отчетом некой старой дамы. Девочкой она отдыхала, летом 1841 года, по соседству с Диккенсами на правах гостьи его близких друзей. Ее очень живому и самоуверенному рассказу, конечно, нельзя особенно доверять, тем более что воспоминания написаны после разрыва Диккенса с женой и автор их явно принадлежит к сторонникам миссис Диккенс. Однако ей удалось впечатляюще показать, до такой степени жизнь Диккенса в Бродстерзе зависела от его родственников: родителей, сестер и братьев.

Миссис Кристиан не без сарказма пишет: «Замечательно, с какой легкостью семья разделалась с прошлым и приноровилась к лучшим условиям жизни. Казалось, некоторую стесненность они чувствовали только с Чарльзом, словно постоянно боялись вызвать его раздражение». Поскольку «лучшими условиями жизни» они были обязаны именно Чарльзу, с заключением мемуаристки можно согласиться: ведь несколькими месяцами позже Диккенс через газету откажется признавать отцовские долги. И верно, не одни денежные проблемы вносили холодок в его ежедневное общение с родственниками: он женатый человек, преуспевающий писатель, ему уже под тридцать — ясно, он перерос эти чересчур семейные каникулы.

Каторжная работа, боязнь творческой неудачи, возможно, желание, отдохнув от родных, уладить свои отношения с Кэйт, а более всего, я думаю, стремление расквитаться за прошлое до чрезвычайности обострили его естественный интерес к чужим странам и образу их жизни. В июне 1841 года, за несколько месяцев до летних событий, описанных миссис Кристиан, ему довелось, хотя и не в полной мере, отведать впечатлений, на которые он так рассчитывал. После триумфальной поездки в Эдинбург он вместе с Кэйт проехал по Шотландии, и горный ландшафт в ненастье сполна удовлетворил ту тягу к драматическому, которую допускал его упорядоченный викторианский вкус. Теперь стараниями Форстера его издатели Чепмен и Холл согласились на очень выгодные для него условия, позволявшие в текущем году уже не садиться за новый роман. И он решил в начале 1842 года отправиться в Соединенные Штаты. Он пробыл там шесть месяцев. Неожиданная вещь, подтверждающая, насколько глубокой была в нем потребность переменить образ жизни: проходят какие-нибудь два года — и он снова отправляется за границу, теперь с женой и детьми, и с перерывами живет там три года.

Ему не первому пришла мысль съездить в Америку. Миссис Троллоп, капитан Марриет, мисс Мартино — это только знаменитости, а сколько писателей средней руки, к удовольствию заинтересованной британской публики, вывозили из Америки по большей части неблагоприятные впечатления[68]. По поводу этой неблагодарности много острили, не отстал от других и Диккенс в «Пиквикском клубе». Задумав «вытащить» мистера Пиквика из Флитской тюрьмы спрятанным в пустом пианино, Тони Уэллер говорит:

> «В нем нет никакой машины. Он там свободно поместится и в шляпе и в башмаках, а дышать будет через ножки, они внутри полые. Нужно запастись билетами в Америку. Американское правительство ни за что не выдаст его, когда узнает, что он при деньгах, Сэмми. Пусть хозяин живет там, пока не помрет миссис Бардл… а тогда пусть возвращается и пишет книгу про американцев. Это окупит все расходы с излишком, если он им хорошенько всыплет!»

Как видим, за антиамериканскими настроениями предшественников Диккенс усматривал весьма прозаическую причину, на будущее, однако, учтем, что первая половина остроты высмеивает меркантильность американцев. Но Диккенс имел основания думать, что ему — молодому писателю, защитнику угнетенных — придется по душе молодая, энергичная, ко всем одинаково справедливая республика и что он вернется не с хулой и насмешкой на устах, но горячо поведает соотечественникам об энергичных и мужественных делах этих первопроходцев будущего. Диккенс уже знал от такого знаменитого американского писателя, как Вашингтон Ирвинг, что его приезд в Соединенные Штаты был бы триумфом, и мнение Ирвинга подкрепляла популярность его книг в Америке (особенно успех «Пиквикского клуба»), хотя денежное выражение этой признательности было более чем скромным. Словом, все шло к тому, что надо ехать в Америку.

Кэтрин тяжело переносила необходимость расстаться с детьми, но и брать их с собой в такое утомительное и даже опасное путешествие было немыслимо. Выручил Макриди: познав во время гастролей головокружительный успех в Нью-Йорке, он заклинал Диккенсов не раздумывая ехать и, пользуясь у миссис Диккенс непререкаемым авторитетом, сумел внушить ей, что ее долг — быть рядом с Чарльзом. Дабы как-то скрасить тягостную разлуку, Маклиз написал портрет всех четверых детей, и тот действительно поддерживал их среди тревог и беспокойств о далеком семействе. Большой дом на Девоншир Террас в Риджентс-Парк сдали жильцам; дети со своим молодым дядюшкой Фредом — они молились на него: такой он озорной и веселый! — перебрались в дом на Оснабург-стрит. Детей и забот у Макриди прибавилось, но они на это пошли.

Итак, в январе 1842 года — время можно было выбрать и удачнее — супруги Диккенс отплыли в Бостон. С ними отправилась горничная Кэтрин Энн Браун, которая и после смерти Диккенса не потеряет связи с семьей и вообще была настолько своим человеком в доме, что в последний год совместной жизни Диккенса и Кэтрин выступала доверенным лицом обеих сторон. И в американской поездке, и позднее, в Италии, Швейцарии и Франции, Энн зарекомендовала себя с самой лучшей стороны — всегда невозмутимая, абсолютно равнодушная к окружающему. Ее поведение в значительной степени подтвердило мнение Диккенса о врожденной неспособности английского трудящегося люда усвоить что-либо новое; впрочем, в Генуе их кухарка поколебала эту точку зрения, выказав удивительное умение находить общий язык с людьми и нравами чужой страны[69].

Каюта представляла собой подобие чулана; экстравагантное описание Диккенса дает представление о ее тесноте: «сундуки… было бы так же невозможно не только поставить, но хотя бы протащить сейчас в каюту, как невозможно убедить или заставить жирафа влезть в цветочный горшок»; корабль был переполнен; погода невообразимая; кошмарная качка, болтанка, ежеминутно подступающая тошнота — вот из чего складывалось это путешествие. Даже Диккенс заметно пал духом. Описание маленького общества, собиравшегося в минуты относительного затишья в дамской каюте, на редкость лишено живости и интереса. В обратный путь Диккенс дал себе слово плыть только на паруснике. Первая стоянка была в Новой Шотландии[17]. Диккенса с триумфом доставили на открытие сессии местного Законодательного собрания. Здесь он впервые вкусил радость восторженного приема, ожидавшего его в ближайшем будущем: «Ах, если бы Вы видели, как приветствуют „Неподражаемого“ на улицах!»

Что же, однако, случилось? Почему все так не заладилось? Диккенс оставил нам три отчета о своем американском путешествии: письма друзьям и близким в Англию; «Американские заметки» — серия очерков, заказанных ему издателями и опубликованных по возвращении домой; и, наконец, американские главы в «Мартине Чеззлвите», введенные в роман, вероятно, с целью увеличить спрос на книгу, поскольку первые выпуски встретили

---

17 Провинция в Канаде. — *Прим. перев.*

более чем прохладный прием. Я бы хотел начать с романа. Американские главы в «Мартине Чеззлвите», пожалуй, хороши, местами это весьма язвительная публицистика, хотя и порядком однообразная. Их удельный вес в романе я постараюсь определить, когда специально поведу о нем речь. Одно можно сказать сразу: язвы и ужасы Америки в романе намеренно преувеличены, ибо призваны поставить героя, Мартина, перед испытаниями, которые поубавят в нем эгоизма. И все-таки странно, что привлекательных лиц в американских главах романа считанные единицы: семья иммигрантов, вместе с героем мыкающая горе в зловонных болотах Эдема, дружелюбный негр и просвещенный либерал мистер Бивен из Нью-Йорка, снабдивший Мартина и Марка Тэпли деньгами, чтобы выбраться из этого Эдема. Похвальба, горлодерство, алчность, беспардонная фамильярность, лицемерная стыдливость, снобизм, нечистоплотность, дутая образованность, хамская раздражительность — вот качества, которые щедро выказывает Америка, а сверх того, еще наивный, невежественный, самовлюбленный патриотизм, который скорее отвратителен, чем смешон. Вот мистер Чоллоп: «Перед незнакомыми людьми он любил выступать в роли защитника свободы, а на деле был убежденный сторонник линчевания и рабства негров и неизменно рекомендовал и в печати и устно „смолу и перья“ для всякой непопулярной личности, расходившейся с ним во взглядах. Он называл это „насаждать цивилизацию в диких лесах моей родины“. Он — человек „фронтира“»[70]. А вот ему дает характеристику представитель более рафинированной культуры, оратор и политик, достопочтенный Илайджа Погрэм:

> «Наш соотечественник — образец человека, только что вышедшего из мастерской природы! Он истинное дитя нашего свободного полушария, свеж, как горы нашей страны, светел и чист, как наши минеральные источники, не испорчен иссушающими условностями, как широкие и беспредельные наши прерии! Быть может, он груб — таковы наши медведи. Быть может, он дик — таковы наши бизоны. Зато он дитя природы, дитя Свободы, и его горделивый ответ деспоту и тирану заключается в том, что он родился на Западе».

Все это высказано несколько прямолинейно, зато по существу и убедительно. Но беда в том, что Чоллоп и Илайджа Погрэм снова и снова появляются на страницах книги под другими именами. Проникаешься убеждением, что таковы, значит, многие, если не большинство, из американцев; за фигурами миссис Гэмп или Пекснифа, например, стоят определенные общественные группы, которые Диккенс знал и видел насквозь; американцы же у него вышли плоскими. Они все на одно лицо. Положим, население Америки было невелико и особого разнообразия типов ожидать не приходилось; однако для романа этих близнецов явно многовато. Подобного можно ожидать от человека, который быстро и рассеянно проехал по стране, успев составить о ней только самое поверхностное представление. И, читая, начинаешь чувствовать скуку, какой, вероятно, награждали самого Диккенса его болтливые, скучные, хвастливые спутники — американцы. Лишь одно место в американских главах «Мартина Чеззлвита» я могу отнести к подлинным шедеврам Диккенса-юмориста — это монолог дамы в парике, поклонницы трансцендентальной философии: «Дух и материя быстро скользят в водовороте бесконечности. Возвышенное стонет, и тихо дремлет безмятежный Идеал в шепчущих покоях Воображения. Внимать ему сладко. Но строгий философ насмешливо обращается к фантазии: „Эй! Остановите мне эту Силу! Ступайте, приведите ее сюда!“ И видение исчезает». Я не знаю другого примера в литературе, где бы так безжалостно высмеивалась духовная претенциозность; только нужно ли было переплывать Атлантический океан, чтобы услышать учеников Эмерсона? — достаточно было без излишней почтительности выслушать иных поклонников Карлейля у себя в Англии[71].

Нью-Йорк. Бродвей.

«Американские заметки», авансировавшие саму поездку[72], отмечены более трезвым взглядом на вещи. Они тоже взбесили американцев, не подозревавших, что гость, с которым они столько носились, составил о них такое нелицеприятное мнение; однако впечатления Диккенса от увиденного в значительной степени смягчены в «Американских заметках»: в меру спокойный тон, более обычного объективные оценки общественных институтов — любопытно наблюдать, как старается Диккенс в роли сознающего огромную ответственность, добросовестного публициста. Впрочем, он всегда им оставался. Но как бы хорошо ни расходились «Американские заметки» в Англии, справедливость требует отметить, что читать их довольно скучно; более того, разочарование, доставленное этими очерками, скорее всего, и подготовило неожиданно холодный прием первых выпусков «Мартина Чеззлвита». Наконец, не желая задеть кого-нибудь лично, Диккенс превысил меру свойственных ему филантропических чувств, сосредоточившись в основном на обзоре общественных учреждений, так что нельзя строго судить того легкомысленного читателя, которому американская нация предстанет собранием каторжников, бедняков, безумцев, слепых, глухих и немых. Чтобы составить полное представление о шестимесячном пребывании Диккенса в Соединенных Штатах, нужно наряду с «Мартином Чеззлвитом» и «Американскими заметками» прочесть сохранившуюся часть его переписки.

Первое впечатление, которое он испытал, высадившись в Бостоне, было: это Утопия — ничего подобного он не ожидал. «В этом городе, да и во всей Новой Англии, не найдется человека, у которого не пылал бы огонь в камине и который не имел бы каждый день мясо к обеду. Меч, охваченный пламенем, появись он внезапно на небе, привлек бы меньше внимания к себе, чем нищий на улице». Оказанный ему прием буквально ошеломил его. В письме Форстеру он передает слова доктора Чаннинга, известного в Новой Англии унитарианского священника[73]: «Это не сумасбродство, не стадное чувство. Все это идет от сердца. Никогда не было такого триумфа и не будет». Такие высказывания и реакция на них Диккенса хорошо показывают, что в отдельных случаях викторианская риторика также могла вскружить голову, как сегодняшние реклама и пропаганда. Ведь от сердца, всегда полагал Диккенс, говорят только самые сокровенные чувства, и еще несколько дней назад он счел бы бессмысленной миссию своей жизни, если бы предположил закономерность столь публичного и шумного выражения этих чувств. Несомненно, однако, и то, что молодого автора принимали с триумфом, которого удостоился до него только Лафайет[74].

И, как при получении почетного гражданства в Эдинбурге, эти первые дни в Бостоне были замечательны тем, что в торжествах принимали участие самые выдающиеся люди Соединенных Штатов: историк инков Прескотт, великий Лонгфелло, автор «Двух лет простым матросом» Дана. Замечательно, что хорошего друга среди новых бостонских знакомых Диккенс нашел в лице профессора греческого языка Фелтона: с ним он очень скоро принял тон беззлобного подтрунивания (профессор питал слабость к устрицам), обещавший скорое включение в пленительный круг ближайших друзей. Я не могу отказаться от мысли, что именно культурная атмосфера чествований в Бостоне и ввела Диккенса в заблуждение. Убежденный враг спесивой претенциозности и меценатствующего покровительства, Диккенс — и об этом нельзя забывать — только-только разделался с душным и пошлым мелкобуржуазным окружением, к которому принадлежал с рождения, и буквально упивался в Англии своими растущими связями в обществе; здесь же, в Новой Англии, он, казалось, попал в еще более рафинированную среду. Он завел знакомство с профессорами греческого языка; в Гарварде сошелся с Лонгфелло, в Йельском университете[75], где он остановился проездом в Нью-Йорк, студенты пели ему серенады — разве могли оказать такую честь журналисту, выбившемуся в писатели и даже получавшему приличные гонорары за свои романы, наши Оксфорд и Кембридж ранневикторианской эпохи?

Было от чего растеряться, и потом — свобода, общественное благоденствие. Пожалуй, самым приятным в американской поездке Чарльза Диккенса было посещение молодого фабричного города Лоуэлла. Он увидел, что тамошние работницы живут культурно, словно

настоящие леди: они не боятся издавать свой собственный журнал, записаны в передвижной библиотеке, играют на пианино. Когда Диккенс с надеждой и восторгом думал о Соединенных Штатах, именно эта картина возникала в его памяти — как люди собственными силами творят свою судьбу. Но стоило выехать из Бостона, и стало постепенно выясняться, что восторги были преждевременны.

Впрочем, и сам он не очень понравился иным знаменитостям Новой Англии — слишком молодой была его слава, а сам он — чересчур миловиден:, развивающиеся локоны, пестрые жилеты, щегольские костюмы. Всему этому они постарались найти некоторое оправдание в причудливых созданиях его пера: Лонгфелло, например, видел в нем Дика Свивеллера, эту безвредную и в целом симпатичную имитацию джентльмена. Поговаривали даже, что миссис Диккенс лучше воспитана (аристократические амбиции Хогартов брали реванш!). Но вообще и Бостон, и Новая Англия обнаружили достаточно широкий взгляд на вещи, чтобы примирить высокое звание писателя с образом юного и кудрявого Боза. Взаимную симпатию обеих сторон хорошо передает услужливый викторианский штамп — «достойный»: Диккенс оставил по себе достойное впечатление, американцы в свою очередь показали себя благородными, достойными людьми.

Как известно, начало недоразумениям положило публичное выступление Диккенса о международном авторском праве[76]. Для него, как и для многих английских писателей, это был больной вопрос. В Соединенных Штатах регулярно выходили их произведения; романы того же Диккенса расходились миллионными тиражами, но сам он не получил с этих изданий и полпенни. Он придавал вопросу об авторском праве чрезвычайное значение: писатель имеет право пожинать плоды своего труда, публика обязана расплачиваться звонкой монетой за доставляемое ей наслаждение, ибо в этом залог независимого положения писателя в обществе, свидетельство его заслуженного признания, свободы от самонадеянных покровителей. И кто еще, как не Америка, с ее счастливыми, независимыми, всеми уважаемыми и так благополучно устроенными фабричными работницами, поймет, что писатель, подобно другим труженикам, вправе требовать вознаграждения за свой труд? На первом же торжественном обеде в Бостоне Диккенс в своем слове не преминул высказать соответствующие претензии. Утренние газеты были полны возмущения. Спустя некоторое время на обеде в Хартфорде, штат Коннектикут, Диккенс повел разговор еще решительнее, поскольку столкнулся с поразительным фактом: просвещенные американские коллеги не поддержали его ни словом, хотя многие, и он это знал, вполне разделяли его чувства. Тон прессы на этот раз был откровенно враждебным, Диккенс получил массу оскорбительных анонимных писем.

В газетных нападках Диккенс усмотрел проявление самого банального корыстолюбия и алчности и в значительной степени был прав: газеты предпочитали извлекать баснословные доходы, публикуя отрывками романы, не стоившие им ни гроша. Однако чувства гостеприимных хозяев по-своему тоже интересны. Что Америка одержима страстью к деньгам, к стяжательству — в этом Диккенс постепенно разобрался; но в то же время Америка (и в этом ее сходство с Диккенсом) тянулась к культурной жизни, пусть и весьма поверхностной, на взгляд многих граждан, внимавших ему на торжественных обедах. Диккенс подарил им смех своим «Пиквиком», Диккенс, что еще важнее, заставил их рыдать над судьбой малютки Нелл. И он же публично поднимает вопрос о деньгах, он не стыдится показать кровную заинтересованность в этом деле! Нет, не ради этого тратились они на банкеты — а те обходились недешево: билеты на бостонские обеды, к примеру, стоили три доллара с человека; и не ради этого их дамы, олицетворение чистоты и скромности (в отношении прекрасного пола взгляды американцев и Диккенса совпадали), — не ради всего этого они надели свои лучшие туалеты! Такое же, наверное, раздражение испытывают нынешние старички, когда эстрадная звезда вдруг начинает говорить о Вьетнаме. Диккенс отлично видел лицемерие и трезвый расчет в этом разразившемся негодовании, однако его поведение оскорбило американцев в их лучших чувствах — и они решили быть радушными до конца, чего бы это ни стоило. Диккенс, правда, сделал некоторую попытку вырваться из

их тесных объятий и намеревался дать согласие только на два публичных приема в Нью-Йорке. Однако этот шаг, как и его решимость из собственного кармана расплачиваться по счетам в отелях, казались старательно гостеприимным хозяевам оскорбительными. В остальном же он был непреклонен, при первой возможности заводил речь о международном авторском праве. Диккенс показывал характер — не сдавались и американцы: если ему угодно распространяться о деньгах — что ж, они не побоятся показать себя пошлыми мещанами, и частенько, мне кажется, они попросту потешались над ним, и только бешеное раздражение мешало ему это увидеть. Мне кажется, поведение Диккенса не отвечало представлениям американцев о джентльменстве, и соответственно они все больше воспринимали его как заезжую знаменитость, чье дело — развлекать общество. Две противоборствующие силы, одинаково напористые, должны были неизбежно столкнуться.

И сколь бы восторженной ни была встреча с Вашингтоном Ирвингом в Нью-Йорке, именно с этого момента все пошло из рук вон плохо. И сам Диккенс, и бедняжка Кэтрин были вконец измучены. «Мне не дают делать, что хочу, идти, куда хочу, смотреть, на что хочу. Выйду на улицу — за мной увязывается толпа. Если сижу дома, посетители превращают мое жилище в базар», и так далее — все в том же роде. Сегодня, когда мы, как козу из сказки братьев Гримм[77], буквально закармливаем наших знаменитостей чрезмерным вниманием, — сегодня подобной жалобой нас не удивишь. Но не приходится сомневаться, что Диккенсу бывало очень нелегко. «С каждой почтой приходят пачки писем, одно другого вздорнее, и каждое требует немедленного ответа. Один обижен тем, что я не остановился у него в доме, другой не может мне простить того, что, имея четыре приглашения на вечер, я отказываюсь от пятого. Мне нет ни покоя, ни отдыха, меня теребят беспрестанно». Чувствительная натура англичанина, разумеется, была не в силах всего этого вынести. Взять хотя бы обычай жарко натапливать комнаты: «англичанин реагирует на это незамедлительно — постоянное чувство дурноты, страшная слабость и адская головная боль утром, днем и ночью». Памятуя о том, что в «Мартине Чеззлвите» Диккенс счел необходимым специально отметить американскую манеру говорить, я полагаю, что во время своего путешествия он страдал не только от избыточного внимания и скучных попутчиков, но и от своевольного обращения с ударениями и интонацией, что делало их речь (некоторые соотечественники меня поймут) похожей на стрекотание швейной машинки.

Во время долгого пути поездами и пароходами из Нью-Йорка в Филадельфию и Вашингтон нервы Диккенса подверглись новым испытаниям: во-первых, привычка американцев безостановочно плеваться — однажды, уже на Миссисипи, господин, сидевший на палубе впереди них, с помощью ветра до безобразия заплевал платье Кэтрин; затем неаппетитная еда, подаваемая в огромном количестве и жадно и шумно поглощаемая сотрапезниками за общим столом; хозяин филадельфийской гостиницы, за определенную мзду показывавший Диккенса тысячам посетителей, каждый из которых лез с рукопожатием, и в день отъезда предъявивший фантастический счет; окончательная убежденность в том, что для большинства американцев политика, этот bête noir Диккенса, — смысл жизни. В Вашингтон Диккенс приехал, утратив все иллюзии. Даже общественные институты, которыми он поначалу так восторгался, и те, казалось ему теперь, уступают английским. Нью-йоркская тюрьма «Гробница» показалась ему сущим адом, а столь превозносимая система одиночного заключения в филадельфийской тюрьме нашла в его лице самого решительного и последовательного противника; если в Штатах его глубоко потрясла механическая, бездушная жестокость, вследствие которой заключенный на много лет лишался всякого общения с кем бы то ни было, то, напротив, систему одиночного заключения в английских тюрьмах он будет упрекать в полной неэффективности ее как исправительной меры[78]. Обо всем этом, к большому неудовольствию Америки, уже писали и мисс Мартино, и миссис Троллоп, и капитан Марриет. Но они не сказали и половины того, о чем уже задумывался Диккенс и о чем покуда не ведали его радушные хозяева. Не удивительно, что они буквально ослепли от гнева, когда он в положенный срок обнародовал свои впечатления.

Он был намерен добраться до Чарльстона. Однако в Вашингтоне его припугнули жарой и болотной лихорадкой и отсоветовали ехать дальше Ричмонда в Виргинии. Картины рабства, как и ожидалось, глубоко потрясли его душу. Он не мог не заметить, насколько враждебно относятся к англичанам южане, да и время было против Диккенса: совсем недавно британский королевский флот освободил в Нассау невольников с захваченного корабля южан «Креолка», направлявшегося в Новый Орлеан. Вернувшись в Балтимору, Диккенс решил посмотреть Дальний Запад. Может быть, хоть там подтвердятся упования, с которыми он ехал в Америку, ибо в письме к Макриди он прямо объявил: «Не такую республику я надеялся увидеть. Эта не та республика, которую я хотел посетить; не та республика, которую я видел в мечтах. По мне, либеральная монархия — даже с ее тошнотворными придворными бюллетенями — в тысячу раз лучше здешнего правления». А Форстеру писал: «Есть… превосходные экземпляры с Запада. Великолепной наружности, глядят в оба, готовы к действию во всякую минуту, сильны, как львы, настоящие Крайтоны по разносторонности своих дарований[{79}]; индейцы — по быстроте движений и остроте взгляда; американцы — по сердечности и щедрости порывов. Трудно вообразить себе благородство иных из этих славных молодцов».

На деле все оказалось не так славно. Это было тяжелое, изнурительное путешествие по каменистым дорогам, в тесных колесных пароходиках по Огайо и Миссисипи — ее Диккенс невзлюбил лютой ненавистью за грязь и зловонные берега. Кэтрин обнаружила способность постоянно падать и ушибаться, хотя Диккенс и отдал должное мужеству, с которым она встречала трудности пути, и назвал ее «молодчиной». Хорошо, что их опекал секретарь Диккенса, молодой американец Патнэм, которого они завербовали еще в Бостоне. Это был наивный и временами очень утомительный человек — мистер и миссис Диккенс относились к нему свысока, как, впрочем, все мы относимся к людям, не задумывающимся о впечатлении, которое они производят на окружающих. При этом они не могли не отметить, что он преисполнен к ним глубочайшего уважения и оберегает от массы неудобств в пути. И все-таки убожество и тяготы путешествия допекали их основательно — с особой остротой различие взглядов Диккенса и американцев на вопросы гигиены выявлялось где-нибудь ночью на переполненном пароходике. В довершение всего, оставив Кэтрин в Сан-Луисе и отъехав в Зеркальную долину полюбоваться на дальние горизонты Великого Запада, Диккенс испытал только скуку при виде плоской и голой равнины, что естественно ожидать от викторианца, любящего пейзажи Горной Шотландии.

Зато Ниагара, особенно со стороны Канады, совершенно оправдала его ожидания — «Вот где чувствуешь присутствие бога», — но и тут впечатлительная натура Диккенса была возмущена книгой для посетителей, страницы которой были сплошь заполнены «омерзительным сквернословием, каким когда-либо тешились двуногие свиньи… есть среди людей гнусные пустоголовые скоты, которым доставляет удовольствие оскорблять величайший алтарь Природы, выкладывая у его порога свои грязные мыслишки». Но в целом после Соединенных Штатов Канада являла приятный контраст, хотя порядки здесь были изрядно консервативны. На пароходе им составил компанию лорд Малгрейв, офицер английского гарнизона, и Диккенса упросили поставить в Монреале три одноактных пьески и самому сыграть в них — многообещающий факт! Кэт тоже приняла участие в спектаклях — и «уверяю вас, играла чертовски хорошо».

Рынок невольников.

«Канада занимает первое место в моих воспоминаниях — и навсегда сохранит его. Мало кто из англичан ожидал бы увидеть ее такой, какова она на деле. Ее неторопливое продвижение по пути прогресса… ничего от суетливости и лихорадочности, размеренная жизнь, бьющая животворным ключом, — все это внушает большие ожидания и надежды». Напомним, что эмиграция представлялась ему панацеей от всех общественных зол в Англии,

и теперь он нашел новую спасительницу — не Соединенные Штаты, а Канада; задумаемся над тем, что собственных сыновей он отправил устраивать свою жизнь в Австралию и Индию; учтем его решительное единодушие с метрополией касательно восстания сипаев и мятежей в Вест-Индии в 1865 году, вслушаемся в некоторые новые мотивы, прозвучавшие в незаконченном «Эдвине Друде», — право же, есть основание опасаться, что, доживи Диккенс до 90-х годов, он мог быть среди ревностных сторонников «радикального империализма»[80]. Но все это догадки, а верно то, что Канада напомнила ему Англию, детей и что теперь они с каждым днем были немного ближе к дому. Возвращались они уже на паруснике, в пути чувствовали себя превосходно и к середине лета были вместе со своими детьми.

«Мартин Чеззлвит»

Супруги радостно переживали возвращение домой. Их восторженно встретили дети, вновь обретшие родительское крыло после жестковатой опеки в доме Макриди. Диккенс же, сверх того, участвовал в роскошной пирушке в Гринвиче — такая встреча друзей стала уже традиционной. Лишь одно событие произошло в доме после их возвращения из Америки, но оно сыграет столь значительную роль в их жизни и — более того — в творчестве Диккенса, что о нем нужно сказать особо. За время их отсутствия дети привязались к Джорджине, сестре Кэтрин, оценив ее покладистость, доброту и врожденную любовь к порядку. Благодарные родители пригласили ее погостить на Девоншир Террас, и как-то само собой получилось, что она загостилась там на всю жизнь.

Джорджина Хогарт.

Джорджине Хогарт было в ту пору шестнадцать лет и почти столько же — Мэри, когда та жила у молодоженов. Ее скоро стали звать Джорджи, а когда она сделалась матриархом семьи, Тетушкой. Джорджина с первых дней посвятила себя безграничному обожанию зятя. Умной, самостоятельной девушке дом Диккенса открыл поразительный мир, показал жизнь, о которой в то время не смело даже мечтать большинство женщин. Джорджи поставила своей целью оправдать столь исключительную милость судьбы — и полностью преуспела в этом. Оставив родительский дом с его богемой, она постепенно навела в хозяйстве Диккенса тот разумный порядок, при котором домашняя жизнь протекает ровно и счастливо, а именно это превыше всего Диккенс ценил в быту, и бог ведает почему, но Кэтрин эта задача оказалась не по силам. И по мере того как у Чарльза и Кэтрин, к его нескрываемой досаде, продолжали один за другим рождаться дети, Джорджи, умевшая прекрасно ладить с малышами, прилагала все больше усилий к тому, чтобы растущему семейству было в доме удобно и просторно. Неблагодарный, пустой труд гадать сейчас, в какой степени водворение Джорджи в доме Диккенса ускорило отчуждение супругов. Не будь Джорджи, развязка, может статься, наступила бы еще раньше; ясно и то, что при Джорджи и материнские чувства, и хозяйственная жилка Кэтрин за ненадобностью атрофировались, она вконец разленилась. Кэтрин, конечно, чувствовала некоторую унизительность своего положения, но никак не ревность. Она к другим женщинам ревновала Диккенса, но никогда к своей младшей сестре. И это было правильно: Диккенс очень нежно относился к Джорджи, но как женщину ее просто не воспринимал. Как-то он признался миссис Хогарт, что Джорджи с каждым днем все больше напоминает ему покойную Мэри — и действительно, на девичьем портрете Джорджи мы видим миленькое личико, хорошо вылепленную и очень шотландскую головку, — но он никогда не любил ее так, как любил Мэри. Со временем в его письмах начинает звучать сомнение, что Джорджи когда-нибудь выйдет замуж, и не одно мужское благодушное безразличие слышится в этих сетованиях: в них искреннее участие человека, очень привязанного к своей свояченице и бесконечно благодарного ей за то, что она сумела скрасить и упорядочить его существование, за ее безграничную преданность.

Однако влияние Джорджи на характер и судьбу его творческих созданий было менее благотворно. Что ему нужна была женщина, которая привела бы в порядок его дом, — это понятно, но, на его беду, Джорджина делала это из чувства глубочайшей привязанности к нему, не требуя — во всяком случае, не получив взамен — равноценного внимания, а это только усугубило заблуждение Диккенса в отношении женщин. В «Мартине Чеззлвите» на сцену выходит Руфь Пинч — первая в ряду маленьких героинь домашнего очага, чья собственная жизнь (я уж умолчу про сугубо женские проблемы) восторженно приносится в жертву всем тем качествам, которые делают ее верной помощницей мужчины. Когда создавался «Мартин Чеззлвит», Джорджина была еще только гостьей в доме Диккенса, ей было шестнадцать лет, и в образе Руфи Пинч Диккенс просто-напросто выразил свой идеал, а уж Джорджина в меру своих сил постаралась затем воплотить его в жизнь — скорее всего, дело обстояло именно так, а не наоборот. Идеал безответной, послушной и смышленой помощницы, совершенно бескорыстно оказывающей мужчине духовную и физическую поддержку среди житейских бурь, Диккенс утверждал и в трех крупнейших своих романах следующего десятилетия — это Агнес в «Дэвиде Копперфилде», Эстер в «Холодном доме» и в меньшей степени Крошка Доррит; высокой художественной ценности этих произведений вышеозначенный идеал нанес существенный ущерб.

В «Мартине Чеззлвите», к которому он приступил сразу после «Американских заметок», Диккенс ушел вперед от своих ранних романов: здесь с самого начала все произведение подчинено единой теме. Это эгоизм, причем эгоизм, увиденный через призму отношений в семье. Диккенс сознавал, что публикация отдельными выпусками мешала ему в ранних романах последовательно выдержать единство темы, и впредь решил всячески бороться с этим недостатком. Жизнь, однако, не желала считаться с его благими намерениями. С первых же выпусков книга расходилась плохо (быть может, сказалось известное разочарование читателей «Барнеби Раджем» и «Американскими заметками»); при этом за шесть месяцев отсутствия Диккенс ничего не заработал пером, а вернулся в дом, требующий немалых расходов, так что будущее внушало ему серьезную тревогу. Как всегда в минуту финансового кризиса, Диккенс срочно принимает решительные меры и вводит в книгу Америку, послав туда своего героя Мартина полечиться от эгоизма. Никакие доводы не разубедят меня в том, что эта американская интермедия сделала чрезвычайно много обещавшее произведение очень неровной вещью, хотя и необычайно оригинальной. Не только американские главы, как я уже говорил, не поднимаются над уровнем хорошей публицистики (и в контексте всей книги не звучат), но, главное, из основного содержания романа оказался «вынутым» его герой — и в гораздо большей степени, чем главные персонажи прежних книг Диккенса.

Диккенс, Форстер, Стэнфилд и Маклиз на отдыхе.
Рисунок Теккерея.

Словно возмещая этот просчет, Диккенс создал «Англо-Бенгальскую компанию беспроцентных ссуд и страхования жизни» — этот впервые постигнутый им до конца дутый общественный институт (впоследствии это Торговый дом «Домби и Сын», Канцелярский суд, Департамент Околичностей, деятельность мистера Мердл и многое другое), который как бы вбирает в себя всю гнилость обличаемого общественного устройства. Показательно, что подобным же образом — через взаимосвязь интриг, тайн и судеб — исследовали современное общество еще два великих социальных романиста девятнадцатого века, Бальзак и Достоевский, у которых пороки существующей ситуации нашли свое выражение в таких же полулегальных предприятиях. Отъявленный мошенник Вотрен у Бальзака, «скандалы» у Достоевского (благотворительный вечер у губернаторши, приезд молодых анархистов на дачу к князю Мышкину, поездка Карамазовых в монастырь) призваны свидетельствовать о том, что жизнь уже непрочна в самих социальных основах.

Диккенсу превосходно удалось все, что связано с блистательным и простым

мошенническим проектом Монтегю Тигга. Компания процветает — и меняются характеры: Бейли, мальчик на побегушках в пансионе миссис Тоджерс, превращается в удалого расфранченного грума, который стегает кнутом рассыльных и стращает старушек смертным часом; хитрец и любитель перекусить за чужой счет медицинский советник Компании Джоблинг, оказывается, тот самый лекарь, скупой и жалкий, что дежурил у смертного одра скупого и жалкого Энтони Чеззлвита. И, однако, все это сплошной обман. И Компания, и метаморфозы ее участников, за редкими исключениями, все и вся в книге — подделка, мистификация. В этом плане попытка Диккенса выдержать единство идейного замысла увенчалась блестящим успехом.

Подстегнутое шантажом превращение изумительно написанного Джонаса Чеззлвита из пошлой и алчной твари в достойного пера Достоевского убийцу, раздираемого адскими ужасами и подозрениями, сообщает книге дополнительное измерение, вносит в ее последнюю четверть (начиная с вынужденного возвращения Джонаса, пытавшегося улизнуть в Антверпен) драматическое напряжение. Эти достоинства романа — социальная символика Компании и готический кошмар образа Джонаса-убийцы — образуют отличную гармонию, и ей великолепно соответствуют еще два образа, мистер Пексниф и миссис Гэмп, которые под стать двум гигантским воздушным шарам все время порываются улететь прочь и обрести самостоятельное существование. Я склонен думать, что если бы этим феноменам удалось порвать сдерживающие нити, то и тогда нанесенный роману ущерб, вероятно, заключал бы в себе некий художественный смысл — настолько они самодовлеющие создания, своего рода сатирическое обозрение определенных аспектов духовной жизни викторианской Англии. Впрочем, нет нужды дразнить строгих ревнителей жанровой специфики романа, ибо наши аэростаты и не думают покидать роман, они остаются в нем, беспредельно умножая его достоинства.

Что говорит нам мистер Пексниф о веке, которому он оказал честь жить в нем? Высочайшее достижение викторианской этики состоит в гипертрофированном чувстве совести, когда всякое слово и всякий поступок в продолжение двадцати четырех часов полны для человека абсолютного нравственного смысла и значения; но, как я все более убеждаюсь, именно эта скрупулезность и озабоченность мелочами и повседневностью легко превращают совестливость в пародию на самое себя. Мистер Пексниф живет припеваючи в мире, где щепетильность сходит за Истину, а чтение прописной морали — за подлинную мораль. Он способен выставить людей скупыми, ограниченными и жестокими, ибо на словах его не отличить от правдолюбца с растревоженной совестью; люди же настолько не уверены в собственной моральной неуязвимости, что никогда не решатся оспорить правомочие его претензий. Не жалея чужих чувств, мистер Пексниф всечасно выполняет свой долг, причем делает это таким образом, что общество с укором для себя видит в его миссии тяжелую и неблагодарную обязанность. Мистер Пексниф даже не обременяет себя выбором нужных слов, заботясь исключительно об общем впечатлении. «Веселая… веселая певунья», — отзывается он о своей дочери Мерси, а Диккенс комментирует: «Тут кстати будет заметить по поводу того, что мистер Пексниф назвал свою дочку „певуньей“, что у нее совсем не было голоса, но что мистер Пексниф имел привычку ввертывать в разговор любое слово, какое только попадалось на язык, не особенно заботясь о его значении… Он во всем полагался на силу пустопорожних фраз… в этом заключалась сущность его характера». Но и пережевывая бессодержательную пустоту, мистер Пексниф ни на минуту не забывает об Истине, требует определенности: «Разве вам мало того, сэр, что вы явились в мой дом, как тать в нощи или, лучше сказать, как тать среди бела дня, ибо мы не можем быть излишне щепетильны, когда речь идет о правде…» В его речи проглядывает даже нечто библейское, но и неизменно приземленное. Мистер Пексниф далеко не религиозный шарлатан вроде мистера Стиггинса или мистера Чедбенда. Пексниф — олицетворение потерявшего чувство меры и стиля викторианского культа морали.

Миссия м-ра Пекснифа.

М-с Гэмп предлагает тост.

Речь миссис Гэмп — подлинный триумф, и, возможно, самый блистательный, в искусстве словесной мозаики. Диккенсовские любители поговорить — Пексниф, Микобер и другие — подвизаются на ниве абстракций и пустопорожней риторики: их так учили — еще хорошо, что мужчинам доступно образование. Зато женские представительницы этого племени изъясняются простонародным языком, уснащая речь живыми образами, которые складываются в почти зримые узоры. Речь миссис Никльби пестрит мишурой аристократических претензий, Флора Финчинг выбалтывает пустоту романтических порывов, в высказываниях миссис Гэмп слышен голос бедняков. Повивальная бабка и сиделка при больных, она близко стоит к рождению и смерти и — что важнее — к смерти при родах [18]. А поскольку рождение есть следствие любовного союза, то и к этой неизреченной тайне она причастна. Ее восхитительные ссылки на мнение несуществующей миссис Гаррис (занимая, в сущности, очень мало места в книге, они оставляют неизгладимое впечатление) обнаруживают причудливую мешанину суеверий и предрассудков, помогавших бедняку смягчить, согреть, окружить хоть какой-то загадкой мелочи жизни, ведь они, если присмотреться, были такая же дикость, как вся их жизнь. И как в самой жизни бедняков викторианской эпохи были нераздельны грубость быта и безнадежные попытки спастись от нее, так и неопрятность, алчность и грубость миссис Гэмп теснейшим образом увязаны с ее религиозностью и народной мудростью, с чертовщинкой и тайными страстишками, с тошнотворной сентиментальностью, а все это вместе образует ее речь. Удивительно ли, что с появлением миссис Гэмп «по комнате ветерком пронеслось особое благоухание, словно какая-нибудь фея икнула, пролетая мимо по дороге из винного погребка». И как ни заискивает миссис Гэмп перед своими состоятельными клиентами, себя-то она отождествляет с теми самыми бедняками, которых ей ничего не стоит обидеть или обмануть: «Легче богатому кататься на верблюде, чем увидеть что-нибудь сквозь игольное ушко. Это я помню, только этим и утешаюсь». Забудем на время эти библейские парафразы, женскую непоследовательность, грубые инстинкты миссис Гэмп, и окажется, что она по сути своей настоящий кладезь женской премудрости, носительница какого-то тайного знания, которое помогало женщине викторианской Англии, и в первую очередь женщине бедной, в известной степени отстоять независимое положение в обществе, где власть беззастенчиво узурпирована мужчиной. «Только, — говорит миссис Гаррис, а у самой слезы на глазах, — вы и сами лучше моего знаете, с вашим-то опытом, какие пустяки нас могут подвести. Какой-нибудь там полушинель, говорит, или трубочист, или сенбернар, или пьяный выскочит из-за угла, вот вам и готово». «Все может быть… — продолжала миссис Гэмп, — я ничего не говорю, и хоть по моей записной книжке я еще целую неделю свободна, а все-таки сердце у меня не на месте, могу вас уверить…»

Афера мистера Монтегю Тигга, именуемая «Англо-Бенгальской компанией беспроцентных ссуд и страхования жизни», позволила представить весьма широкую панораму общества. В отличие от «Барнеби Раджа» здесь нет попытки проникнуть в высшие сферы общества, но и с тем, что есть, картина дает весьма представительное и характерное собрание лиц. В конечном счете «Мартин Чеззлвит» не дотянул до уровня самых совершенных творений Диккенса только потому, что в книгу вторглись три совершенно посторонних и откровенно слабых вида искусства. Прежде всего упоминавшаяся публицистика американских сцен. Затем — весьма бледная мелодрама, которую разыгрывает старый Мартин, скрывающий свои истинные чувства, дабы вернее вывести на чистую воду лицемера Пекснифа. Здесь все театрально и надуманно, в особенности развязка со всеми ее брачными союзами — она так и просится быть сыгранной под занавес какой-нибудь

---

[18] Здесь завязка многих «тайн» у Диккенса — прежде всего «тайны рождения». — *Прим. перев.*

скверной труппой; вот, например, как объявляет Марк Тэпли о своем намерении жениться на миссис Льюпин. «Да вот, сэр, — сказал мистер Тэпли, поклонившись в сторону миловидной хозяйки гостиницы, — ее мнение такое, что фамилия, пожалуй, и не так хороша, зато ее владелец, может быть, окажется лучше». На рисунке Физа можно разглядеть «Тартюфа» среди книг, валящихся на голову мистера Пекснифа, когда тот, скрючившись на полу, спасается от карающей палки старого Мартина; эту часть книги, право же, мог сочинить какой-нибудь ремесленник для труппы мистера Краммльза, если бы последний подрядил его за пару дней перевести и приспособить для них пьесу Мольера. Но все это еще ничто по сравнению со сценой, завершающей роман, — при всех несообразностях просто трудно вообразить столь неудачное окончание; этот обморок Черити Пексниф, когда буквально перед венцом ее нареченный Огастес посылает письмо, подписанное «неизменно, навеки не ваш». Пансион миссис Тоджерс, в котором разыгрывается финальная сцена, кажется написанным еще нетвердой и очень легкой рукой автора «Очерков Боза» (исключая трезвый, но симпатичный образ самой миссис Тоджерс) — настолько шаржированы портреты всех этих джентльменов, занимающихся коммерцией и уязвимых для стрел Купидона. Сыграть над старой девой Черити злую шутку в духе «а я его в церкви ждала» — что же, достойный финал слабой части книги, но жаль, что на этой неверной и режущей слух ноте кончается безусловно интересный роман.

При всех своих художественных достоинствах и в скором будущем один из самых популярных романов Диккенса, «Мартин Чеззлвит», однако, едва не потерпел финансовый крах, выходя отдельными выпусками; в отношениях Диккенса с Чепменом и Холлом наметились серьезные трения. Столь радужно начавшаяся поездка в Соединенные Штаты окончилась тем, что самое имя его сделалось там бранным словом; когда Макриди уезжал в Америку на гастроли, Диккенс счел за лучшее не провожать его в Ливерпуле, боясь, что одно соседство их имен в прессе настроит американскую публику враждебно. В сущности, заманчивый проект «бежать от всего этого» так и не решил проблем и тревог, мучивших его в 1840 году. Спад творческого горения начался сразу после чудесного явления миру «Пиквика», в сцене смерти маленькой Нелл он обозначился с катастрофической отчетливостью, сейчас он неуклонно продолжался.

Диккенс вошел в литературу настолько стремительно и победоносно, что, видимо, неизбежно должен был испытывать страх столь же внезапно потерять читателя. Этим прежде всего и можно объяснить его нервные срывы, частую перемену планов, постоянный поиск нового дела — все, что составляло его жизнь вплоть до 1850 года. Став в том году редактором «Домашнего чтения», Диккенс обрел регулярное занятие, схожее с писательской работой, гарантировавшее ему твердый и постоянный заработок и одновременно надежную связь с читателем. Но и после этого, как и вообще на протяжении всей жизни, он не знал покоя; ему не сиделось ни в Лондоне, ни в Англии, он все время искал каких-то более близких, совсем других отношений с публикой, старался осуществить на практике свои многочисленные общественные и политические идеалы и, как ни был предан друзьям, все-таки собрал вокруг себя нечто вроде кружка учеников, «молодежь Диккенса». Позже, когда встанет вопрос о разрыве с Кэтрин, он будет объяснять эту лихорадочную деятельность неудавшимся браком, поисками покоя и счастья, которых не имел дома.

Однако трудно представить, чтобы Диккенс был способен затвориться и в покое налаженного домашнего рая производить свои шедевры. И трудно себе это представить по той простой причине (о чем часто забывают любящие отвлеченно мыслить биографы), что судить о возможностях человека мы можем, лишь исходя из той жизни, которую он прожил на самом деле. Даже достанься Диккенсу самая славная жена на свете, сговорчивая семья и покладистые родственники, то и тогда, я полагаю, оставалось бы достаточно оснований для перемен и беспокойства, отличавших всю его жизнь. Начать с того, что по мере совершенствования его искусства, а Диккенс рос от романа к роману, ему настоятельно открывалась все более широкая и цельная картина жизни, в которой оставалось все меньше места светлым надеждам и частным попыткам искоренить зло — иными словами, углублялся

социальный пессимизм Диккенса. Об этом красноречиво свидетельствуют его книги; но это был человек живой и энергичный, с положительным, христианским взглядом на жизнь, гуманист, и в повседневной жизни он, естественно, сопротивлялся подступавшему пессимизму, отдаваясь целому ряду филантропических начинаний. Со временем этот пессимизм, не ограничившись его творчеством, распространился и на восприятие окружающей жизни, на Англию, замутнив самый источник его творчества. Пламенная любовь-ненависть к своей собственной стране — когда и ненавидишь ее, и не можешь без нее жить — только и могла вызвать эти панические отъезды за границу и спешные возвращения, которых столько было за эти годы. Ему было неспокойно и в Англии, и в Лондоне.

Важнейшей же причиной его непоседливого образа жизни, особенно между 1840 и 1850 годами, а также позднее был, по-моему, тот простой факт, что искусство романиста непрерывно развивалось, менялось, шло к зрелости. Неповторимое своеобразие его творческого мира, в избытке насыщенного и смехом и слезами, на протяжении примерно тридцати последних лет его жизни представлялось читателям как величина раз и навсегда заданная. И спорить с этим трудно. «Диккенсовский» — прилагательное вполне определенное, но оно вмещает столько значений, что грозит окончательно сбить с толку всякого, кто примется чересчур пристально исследовать его. В этом смысле старое утверждение, что-де «Повесть о двух городах» *недиккенсовская* книга, имеет известное право на существование. Но воспринимать творческий мир Диккенса как нечто раз и навсегда отложившееся и определившееся в своих границах — значит игнорировать проделанный писателем колоссальный путь в поисках более емкой и созвучной формы, а следовательно, и более адекватного выражения своего мировоззрения. Значительность его художественных достижений выявилась лишь в последние десятилетия жизни. Все это значит, что он никогда не мог быть уверен в приеме, который получит у читателя следующая книга — ведь он-то чувствовал, сколь она отличается от предыдущей. Я не хочу сказать, что он твердо держался своей художественной концепции, нет: чтобы не потерять контакта с читателем, он часто менял — и существенно менял — план произведения. И, однако, его романы так стремительно совершенствовались, что он был принужден жить в постоянном страхе потерять эту связь; пусть этого не случилось и книги его неизменно раскупались, но не секрет, что поздний Диккенс уступал в популярности раннему, а нападки критики делались все ожесточеннее.

В последние тридцать лет он был все время в пути — уезжал из Англии и возвращался, бежал из Лондона и наезжал опять, отходил от общественной деятельности и вновь погружался в нее. Порою среди этих метаний его остро пронзала романтическая Schwärmerei[19] по юной деве, но в целом он с небывалой сердечностью отдавался доброй сотне дружеских привязанностей, которые завоевал благодаря обаянию и кипучей энергии. Кроме того, он всеми возможными способами искал новых средств упрочить связи с читателями — вопреки меняющимся формам своего творчества, наперекор переменам в общественном вкусе, назло приступам творческого бессилия, — чтобы восторженное поклонение публики переключилось с его романов на него же, но в какой-то иной сфере деятельности; чтобы в этой сфере нашли место попутные импровизации, что Появлялись в его романах в связи с необходимостью издавать романы выпусками. И он нашел эти отдушины — сначала в «Рождественских повестях» и любительских спектаклях, потом в редакторской работе, а под конец — в публичных чтениях своих сочинений. Перечисленные мною художественные импульсы не всегда даже осознавались им, чаще его подстегивали материальные соображения и жажда общественной деятельности; он никогда не отдавался чему-то одному, тем более в ущерб своим романам. И только одна сфера его деятельности имела прямое отношение к его художественному миру — «Рождественские повести».

---

[19] Здесь: мечта, тоска *(нем.).*

Рождественские повести

Идея первой из них, «Рождественской песни», явилась Диккенсу на грандиозном митинге в Манчестере, где, выступая вместе с Дизраэли и другими, он высказал свою крепнущую убежденность в том, что образование способно послужить разрешению всех социальных проблем в Англии. Создал он «Песнь» во время своих ночных прогулок по Лондону, еще когда писал «Мартина Чеззлвита». Вещь и была задумана с таким расчетом, чтобы вернуть расположение читателя, удрученного неудачей этого романа. В рождественские дни 1843 года «Песнь» вышла в превосходном издании, с иллюстрациями известного художника из «Панча»[81], хорошего приятеля Диккенса Джона Лича. Успех предприятия, живая и непосредственная реакция читателей убедили его в необходимости продолжать начатое дело. В следующем году он напечатал «Колокола», иллюстрированные многими его друзьями-художниками. И затем, исключая 1847 год, чрезвычайно напряженный из-за работы над «Домби и сыном», он ежегодно выпускал по одной рождественской повести: «Сверчок за очагом», «Битва жизни» и «Одержимый» — последняя вышла в 1848 году. Став редактором «Домашнего чтения» и вплоть до смерти он часто включал в рождественский номер специально написанный рассказ, хотя и не обязательно на «рождественскую» тему.

Среди этих поздних рождественских рассказов многие содержат интересный биографический материал — как «Рождественская елка», с которой я начал свою книгу; другие пользовались тогда же огромной популярностью — «Семеро бедных путешественников», «Меблированные комнаты миссис Лиррипер», «Рецепты доктора Мэриголда»[82], «Станция Мэгби» и написанный в соавторстве с Уилки Коллинзом головоломный детектив «В тупике». Но в целом гению Диккенса было тесно в рамках рассказа: юмор, которому нет простора, неровен, пафос, растрачиваемый на мелочи, оборачивается сентиментальностью, совершенно отсутствуют все те обертоны, которые привносятся в роман с большими тематическими пластами жизни, и поэтому эти рассказы редко поднимаются над уровнем скучной журнальной прозы, в них даже нет той напряженности и живого действия, которые отличают лучшие образцы викторианской журнальной новеллистики, — я не говорю о последнем рассказе, написанном вместе с Уилки Коллинзом.

За исключением одной, «Рождественские повести» также не представляются мне удачей Диккенса. «Новелла» или «рассказ» — Диккенсу одинаково не подходили эти жанры. «Битва жизни» и «Одержимый» даже в момент своего появления заслуженно пользовались умеренным успехом и сегодня представляют интерес только как свидетельства стойкой привязанности автора к собственному жизненному опыту, перевоплощенному здесь в весьма затейливые истории. «Сверчок за очагом» в свое время был чрезвычайно популярен; в повести намечен патетический образ девочки-жены — центральный в «Дэвиде Копперфилде» — и особенно ярко выявилась удивительная способность Диккенса видеть причудливые образы, лица и картины, в раскаленных углях очага; однако пафос этой вещи ни на что не направлен и только даром сотрясает воздух. Самый большой успех, пожалуй, выпал на долю «Колоколов», повесть способствует выяснению общественной позиции Диккенса и попутно показывает его в необычной роли политического сатирика[83]; однако с точки зрения художественной взаимоотношения Трухти Вэка с олдерменом Кьютом и другими «доброжелателями», стоящими на страже порочной общественной системы, выглядят крайне неубедительно. В контексте творчества Диккенса знаменателен комплексный анализ общественных пороков и их взаимозависимости, подготовившей грандиозные полотна его поздних шедевров: по-своему добрые побуждения злодеев в «Колоколах» (олдермен Кьют и остальные) дали направление мыслям, подсказавшим первоначальное название «Крошки Доррит» — «Никто не виноват». Только одна рождественская повесть с удовольствием читается по сей день — самая первая,

«Рождественская песнь», и это заслуженный успех, так как достоинства краткой формы выявились в повести самым выгодным образом: энергичное действие, естественный диалог, простая фабула. Из нее тоже можно вынести полное представление о тревоживших Диккенса общественных проблемах, однако здесь эти проблемы погружены в миф, сопровождавший писателя с раннего детства, и картина вышла удивительно живой, словно простое, ясное и логическое сновидение.

Скрудж и Боб Крэтчит. «Рождественские повести».
Рисунок Лича.

Бал у м-ра Феззевича.
Рисунок Лича.

В «Мартине Чеззлвите» Диккенс уже пытался воспроизвести мир сновидений, так или иначе присутствующий во всех его романах. Накануне убийства Монтегю Тигга Джонасу Чеззлвиту снится картина Страшного суда: какой-то странный, потревоженный, как бы с высоты птичьего полета увиденный город, по улицам спешит множество людей — на кого-то они похожи, но вид их странен, и лица проходят зыбким воспоминанием всего, что было с ним при жизни. Такого рода сновидения сродни арабской сказке (с нее я начал первую главу): как раз там, устроившись на ковре-самолете или между крыльев сказочной птицы, герой облетает города и страны. В «Хромом бесе» к этой сказке обратился Лесаж[84] (Диккенс вспоминает о его книге в «Американских заметках»), только там в поле зрения героя попадают уже явления общественной жизни и морали и жизнь показана как чередование контрастов — богатство и нищета, порок и невинность, старость и детство, смерть и рождение.

В «Рождественской песни», в снах Скруджа, обе темы слились воедино — мы видим мир с его контрастами и видим прошлую жизнь Скруджа, его невозвратно ушедшее детство и утраченную невинность. В сокровенной глубине посетивших Скруджа видений таится и собственная боль Диккенса, выстраданная на фабрике ваксы Уоррена: после теплой спальни мы оказываемся в ужасающем мраке; от теплого очага нас уносит на безлюдные, голые равнины, в море; мы только что сидели за праздничным столом — и вот уже перед нами заброшенные дети: «имя мальчика — Невежество. Имя девочки — Нищета».

В то время Диккенсом владела убежденность, что преступления, нищета, неравенство, насилие, которые он так ненавидел в современном обществе и которых так боялся, — все это исключительно от необразованности народа. Он всегда верил в образование, как и полагается человеку, хотя бы отчасти уповающему на лучшее будущее; правда, его взгляды на методы образования с течением времени претерпели существенное изменение. Но тогда, вернувшись из Америки, он еще разделял блаженную убежденность, что одно образование способно покончить с глубоко укоренившимися пороками, в которых он видел следствие несправедливо и жестоко устроенного общества, где человек — только экономическая единица.

Эта мысль проводится в обеих первых рождественских повестях, но если в «Колоколах» Диккенс подает ее как тезис, в форме политической сатиры, то в «Рождественской песни», сопроводив ее ужасным зрелищем представших Скруджу детей — Невежества и Нищеты, — он выражает свою выстраданную убежденность. В известном смысле Скрудж последний в ряду обращенных — всех тех добреньких благожелателей, что способны перестроить общество личным милосердием и благотворительностью. Сложность, однако, в том, что Скрудж отчасти герой типичной сказки с привидениями; ведь это *рождественская* повесть, миф об искуплении и снизошедшей благодати обязателен для праздника, обещающего перемены к лучшему. Мы не можем назвать Скруджа настоящим купцом, как братьев Чирибл например. Подобно Пиквику, Скрудж проходит через очистительный огонь мировых страданий, только для этого ему пришлось еще раз пережить

свое детство, увидеть детство Малютки Тима и в призраках Нищеты и Невежества прозреть общее детство. И как на середине жизненного пути мы уже во власти смерти — «…рождественские праздники… когда люди… видят в своих ближних, даже в неимущих и обездоленных, таких же людей, как они сами, бредущих одной с ними дорогой к могиле, а не каких-то существ иной породы, которым подобает идти другим путем», — так и в детстве мы стоим на пороге конца. В видениях Скруджа его детство скоро кончается и сердце грубеет; ему видится смерть Малютки Тима, и другие дети — Невежество и Нищета — выступают вестниками чего-то даже более страшного: «пуще всего берегись мальчишки, ибо на лбу у него начертано „Гибель“». В ночных кошмарах Скруджа все кажется таким ненадежным — ведь только от случая зависит, сидеть нам ребенком у жаркого огня либо быть «маленьким мальчиком, заблудившимся в буране», о котором «тоненьким жалобным голоском» затянул Малютка Тим, «и спел, поверьте, превосходно». Ни в «Рождественской песни», ни в «Колоколах» нет сколько-нибудь последовательной картины общественных злоупотреблений, да и средство против них одно-единственное — искупление милостью святого духа; но все эти ночные кошмары заставляют нас почувствовать, сколь шатка и непрочна жизнь, как стремительно преходящи ее минутные радости, и тогда смутно и неостановимо зреет мысль, что эти радости связаны с чем-то давно оставленным в детстве и еще с христианством, как его понимал Диккенс: «так отрадно порой стать хоть на время детьми! А особенно хорошо это на святках, когда мы празднуем рождение божественного младенца». В сущности говоря, о чем только не наговорил Диккенс в «Рождественской песни», однако этой путанице придана очень простая повествовательная форма, да еще оправленная в сказку, которую он читал в раннем детстве и с которой связывал свои самые заветные упования. Поэтому повесть так же глубоко потрясает души читателей, как и другие книги Диккенса, поэтому она любимое народом чтение, как «Оливер Твист».

Италия

Впечатление, произведенное на читателей «Рождественской песнью», было ошеломляющим. Диккенса затопили изъявления благодарных чувств. Как писал Теккерей: «Вы облагодетельствовали каждого, кто прочел повесть». К сожалению, сам оговорив скромные условия, Диккенс получил с громадных тиражей гораздо меньшую прибыль, чем рассчитывал. Его тревога и разочарование вылились в скандал с Чепменом и Холлом, назревавший еще с неудачи первых выпусков «Мартина Чеззлвита». В планах у него не было никакого другого романа — пожалуй, впервые после «Пиквика», — и тогда он решил еще раз испытать заграницу: может, со стороны будет легче набрести на тему с большим общественным резонансом. Он уже некоторое время учил итальянский язык. В Италию поедут всей семьей. Порвав с Чепменом и Холлом, Диккенс заключил новый договор с Бредбери и Эвансом, нанял вместительную старую карету и 2-го июля отбыл в Геную, где ждала вилла, взяв с собой Кэтрин, Джорджи, Энн Браун и несколько слуг, курьера Роша, с которым у него завяжутся самые приятельские отношения, и пятерых детей (младший, Фрэнк, был совсем крошкой).

Дворец «Белла Виста» был просто-напросто запущенный, старый и грязный дом в Албаро, пригороде Генуи, на холмах за городскими стенами. Судя по письмам Диккенса, это был один из тех домов, какие обычно достаются только самым безропотным путешественникам. Но и то сказать — переговоры велись в спешке, через доверенное лицо. Самой большой неприятностью были блохи — впрочем, с этой напастью туристы сталкиваются и в наши дни. Зато вид был замечательный, и, невзирая на непролазную грязь, Диккенс любил бродить по генуэзским улицам, находя массу развлечений на пути — он особенно полюбил театры марионеток. Они чем-то очень привлекали его; безусловно, будучи и сам недурным фокусником на рождественских вечерах, он ценил умелую работу рук, но еще ему нравились безыскусственность представления и полный абсурд содержания. И в Италии, и во Франции Диккенс оставался заядлым театралом, он сбивался с ног, чтобы

увидеть все самое лучшее в Париже, однако умел получать удовольствие и от плохих спектаклей — совсем как дома. Источником постоянного развлечения был и немыслимый английский язык иностранцев, путаница в титулах[{85}]. Я почти убежден, что в целом бесконечно сложный и прихотливый юмор Диккенса имеет в своей основе его почти детский восторг перед всякого рода неправильностями и ошибками речи.

Непривычная жара, блохи, неустроенность быта, задержка с книгами, отправленными пароходом, оправдывали праздность рвавшегося к работе Диккенса. Он съездил в Марсель и привез погостить брата Фреда, по-прежнему самую родственную душу среди родных; но очень скоро опрометчивый брак сделает и Фреда безнадежным должником, прибавив забот Диккенсу. Были купания и прогулки, блуждания по углам и закоулкам Генуи, платилась какая-то дань и светской жизни. Но за всем этим Диккенс горел желанием сесть за рождественскую повесть. После отъезда Фреда семья перебралась в просторный piano nobile — настоящий дворец, Палаццо Пескьера, — изысканный, с огромными комнатами, украшенный лепкой, фресками и зеркалами. С ним уже были его книги и конторка, под кабинет отвели красивую гостиную; но не хватало лондонских улиц, чтобы прогулками разогреть воображение, и безумно раздражали генуэзские колокола. Все шло далеко не лучшим образом: возобновились застарелые боли в почках, разгулялись нервы, которые вконец истрепали дожди, зарядившие на все лето. И несмотря на эти помехи, он кончил «Колокола».

Впервые за все время он оказывался в странном положении: создать такую, по его мнению, замечательную вещь — и, если не считать домочадцев, быть ее единственным ценителем! Правда, и теперь, и позже он в письмах советовался с Форстером по поводу мельчайших деталей, но можно ли сравнить это с замечаниями друзей и хором похвал, достойно венчающих окончание трудной работы? Диккенс решил ненадолго съездить в Англию, самому проследить за выходом книги, прочесть ее в узком кругу друзей. Это путешествие подробно описано в его письмах и «Картинах Италии», оно замечательно характеризует и самого Диккенса, и всякого рода недоразумения, с которыми он постоянно сталкивался в жизни. Вознаграждая себя за напряженную работу, две недели он жил как праздный турист. С ним ехал курьер Рош, его любимец, оригинал, перессорившийся со всеми таможенниками, а их было немало на границах крошечных государств Северной Италии. Внешне путешествие выглядело обычно: тряска в карете глубоко за полночь, чуть свет опять в дорогу; неугомонный Диккенс вышагивает перед экипажем, сгорая от любопытства и желания ничего не упустить. В Модене слуга на каждом шагу поминал «милорда Бирона»; в Вероне география неожиданно заспорила с топографией «Ромео и Джульетты», какой ее помнил Диккенс; мрачноватая Мантуя навела тоску. Зато все ожидания превзошла сказочно великолепная, словно из «Тысячи и одной ночи», Венеция. Когда он добрался до Милана, где ожидали Кэтрин и Джорджи, приехавшие, чтобы поторопить его с отъездом в Англию, он души не чаял в простых итальянцах (ему наверняка добавляло радости то обстоятельство, что по-итальянски он говорил лучше Роша); он вынес убеждение, что итальянская живопись чаще всего заслуживает самой высокой похвалы — если относиться к ней беспристрастно, доверять собственному вкусу и не поддаваться «благоглупостям» знатоков; еще он составил самое нелестное мнение о деспотизме светской и духовной власти. Тяжелое путешествие через альпийские перевалы, открывшиеся буквально накануне, а там и Франция с непролазными от грязи дорогами, Париж. Тридцатого ноября он уже в гостинице Катриса[20], за день до намеченного срока. «Вы же знаете, как я *пунктуален* », — писал он Форстеру.

Путешествие, встающее со страниц книги «Картины Италии», вобрало в себя великое множество удивительных, убаюкивающих, только что не призрачных странствий в карете, где под скрип и тряску коротают ночь случайные спутники, из темноты наплывают и затем

20 В Лондоне — *Прим. перев.*

пропадают огни, свежее утро, завтрак, опять дорожная дремота и мысли в полузабытьи — всем этим путешествие в карете бесконечно привлекало Диккенса. А в данном случае, мне думается, появилось и кое-что новое: ведь путешественник ехал из «дома», пусть временного и в чужой стране, ехал от детей, жены и близких опять же «домой» — в Лондон, к друзьям и к восторгам своих почитателей, к разговорам о своей книге и о важнейших событиях последних дней. Узы любви привязывали его к семье, и от нее же гнали прочь гнетущие мысли о неудавшейся супружеской жизни; в своем генуэзском доме в кругу любящих людей он обрел столь необходимый ему для работы покой, и в то же время ему недоставало будоражащих городских новостей, однообразие жизни погружало его в бездеятельность. В другом «доме», в Лондоне, его ожидали тревоги, обязанности, заботы о поддержании известности, положения, репутации, попытки вновь и вновь утверждать свою дееспособность — в литературе и в общественной жизни; зато и радостей сколько в Лондоне! — друзья, новости, смех, беседы, профессиональные и о политике: именно в этот период, даже сидя в далекой Италии, Диккенс вплотную занялся политической жизнью Англии, чему свидетельством его «Колокола». Огонь в камине, освещенные окна, «дом» — каждый был по-своему и хорош, и мил, но прижиться в них он не сумел. Уйти в семейную жизнь, в свой неналаженный быт — значило обрести покой, и подрезать себе крылья; кануть с головой в Лондон, блистать и первенствовать, отдаться практической деятельности — в этом был риск помешать искусству суетными треволнениями. Путник, пробивающийся через снега, бурю и дождь, обязательно переживает душевный подъем, отчетливо сознавая трудности пути и необходимость собраться с духом, чувствуя свою затерянность и одиночество. В страшную ночь к далекому живому огоньку бредет у Диккенса заброшенное, всеми забытое дитя; но как часто у него сбегают из дома, как неудержимо влечет его мрачное упоение бродячим одиночеством.

Диккенс читает «Рождественские повести» в кругу друзей.

Трудно вообразить более сердечный, более домашний прием, нежели тот, который устроили ему в Лондоне друзья. Третьего декабря у Форстера на Линколн-инн-филдс он читал в узком кругу «Колокола» — были Дуглас Джеролд, Карлейль, брат Фред, Стэнфилд, сам Форстер и Маклиз, который оставил нам зарисовку этой сцены. Позже Диккенс читал повесть Макриди: «Если бы ты видела, как плакал вчера Макриди, как он рыдал, не стыдясь своих слез, ты почувствовала бы вместе со мною, что значит власть над людьми». Через десяток лет он изведает эту власть в полной мере, будет ею упиваться, она поработит и заворожит его самого, словно медленно убивающий наркотик.

В Геную он возвращался через Париж, где как раз начинал гастроли Макриди; здесь он целых три дня вкушал тонкую лесть, которой во Франции неизменно кружат голову всем преуспевшим писателям-англичанам. Он впервые удостоился чести быть принятым как равный корифеями европейской литературы: Гюго, Дюма и Теофилем Готье, познакомился с историком Мишле, Делакруа и, пожалуй, самым ярким из всех — де Виньи. Везде он встречал подтверждение тому, что он великий писатель: в Марселе, например, невзирая на возмущение многочисленных американцев, ради него одного на целый час задержали отправление парохода в Геную, когда он по ошибке поднялся не на тот корабль.

Вернувшись к своим, он по-прежнему чувствовал себя не в форме и не работал, но тут представился случай выказать новые и достаточно неожиданные способности. В Генуе он подружился с швейцарским банкиром де ла Рю и его супругой. Мадам де ла Рю страдала нервным тиком, а при более близком знакомстве выяснилось, что ее периодически посещают кошмарные видения — чаще всего это был таинственный негодяй, угрожавший неотступным преследованием. За несколько лет до этого знакомства, в 1838 году, Диккенсу довелось знать президента Френологического общества доктора Эллиотсона, одним из первых в Англии использовавшего месмеризм для облегчения болей. Практикуясь на жене и свояченице (и однажды до смерти перепугав Макриди), Диккенс убедился, что обладает способностью к

гипнозу. И он действительно помог Кэтрин почти избавиться от головных болей. Вообще настороженно относившийся ко всему, что лежало за пределами реального, он и на месмеризм сначала смотрел скептически, но уже из Бостона писал: «Я поступлю против совести, если хотя бы на минуту отрекусь от того, что верю во все это, хотя и сохраняю по-прежнему предвзятое отношение». Тем меньше у него было оснований для скептицизма теперь, когда после лечения мадам де ла Рю гипнозом нервные припадки стали случаться с ней все реже и реже.

Разумеется, исключительное внимание Диккенса к мадам де ла Рю не могло не встревожить Кэтрин, однако нас этот эпизод интересует в том отношении, что здесь Диккенс попадает как бы в бальзаковскую атмосферу[86], которая слагается из безупречных и на сегодняшний взгляд достаточно смехотворных медицинских рассуждений о воздействии животного магнетизма на нервную систему и индивидуальном героическом поединке с призраком: «Самое важное, чтобы никогда в будущем этот призрак не обрел своей прежней власти». К сожалению, рассказ, в основу которого положена эта история, лишен бальзаковской силы; в нем нет той одержимости кошмарными видениями, обуревающими сознание творческой личности, на которую Диккенс претендовал много лет спустя, когда задним числом выговаривал своей супруге за неосновательные тревоги.

Подъем на Везувий и спуск с него.

Сеансы гипноза на время прервались, когда Диккенс взял Кэтрин в поездку, сопровождаемую ужасами в духе Сальватора Розы — ураганы, banditti; через Флоренцию и Сиену они прибыли в Рим, в самый разгар карнавала; в Неаполе к ним присоединилась подоспевшая на пароходе Джорджи. Они побывали в Пестуме, в Помпее и Геркулануме[87], однако самым волнующим в этом путешествии было восхождение на Везувий. С ними было человек тридцать, считая проводников, единственные дамы — Кэтрин и Джорджи, их несли в носилках. Зашло солнце, давно взошла луна, когда группа добралась до площадки на вершине горы, до «царства огня». «Какие слова в состоянии описать мрачность и величие этой картины! Изрытая почва, дым, удушливый запах серы, опасение провалиться сквозь зияющие всюду расщелины… В этом огне и реве, — вынужден признаться Диккенс, — есть нечто неодолимо влекущее к себе», и под остерегающие вопли окружающих он и еще двое смельчаков взбираются дальше, чтобы заглянуть в самый кратер вулкана. Но страшнее и много опаснее оказался спуск. Дамам пришлось сойти с носилок, и, поддерживаемые под локти, они проделали весь обратный путь буквально по воздуху, причем их еще подстраховывали сзади, придерживая за юбки. Предосторожности были нелишними — двое проводников и мальчишка сорвались в темноте и хотя не убились до смерти, но пострадали изрядно. Диккенс и его спутницы отделались порванным платьем.

Возвращаясь, они встретили в Риме супругов де ла Рю, и гипнотические сеансы возобновились, но уже в Генуе Кэтрин устроила бунт, отказавшись видеть этих навязчивых друзей. В другое время Диккенс заупрямился бы, но, к счастью, шли последние дни пребывания в Италии.

В июле 1845 года семья вернулась в Англию — в такой же вместительной карете и опять через Альпы. Весной следующего года вышли «Картины Италии». Украшенная очень недурными рисунками Сэмюела Палмера, книга сама по себе представляла довольно заурядный очерк итальянских обычаев и красот, если не считать превосходного, на мой взгляд, описания поездки в карете через Северную Италию, о которой я уже говорил, и буквально двух-трех тонких и характерных юмористических пассажей. Знакомство с некоторыми итальянскими политэмигрантами подготовило Диккенса к встрече с деспотизмом карликовых княжеств, и поэтому Италия произвела не такое угнетающее и разрушительное действие на душу либерального англичанина, как Соединенные Штаты. Он был в Италии туристом, развлекался, как полагается туристу, и соответственно написал книгу, которая не в пример «Американским заметкам» мало чем отличается от впечатлений,

высказанных в его частной переписке.

Пребывание в Италии, малопродуктивное в творческом отношении, останется тем не менее одним из самых светлых событий в его жизни: это был активный, деятельный отдых — именно то, что ему всегда было нужно. И насколько его раздражали характер и манеры простых американцев, настолько располагали к себе дружелюбие, обычаи и живой нрав простых итальянцев. Его слуги, не смущаясь языковым барьером, быстро завязывали отношения с местной прислугой, а перед отъездом из Генуи их кухарка вышла замуж и осталась в Италии. Со свойственными ему вниманием и отзывчивостью Диккенс позаботился, чтобы правовое и финансовое положение остающейся на чужбине простой труженицы не были ущемлены. Диккенс был очень обязательный человек — до тех пор, разумеется, пока его не начинали эксплуатировать. И мне кажется, случай с кухаркой вдохновил его на создание глубоко сочувственного и при этом ничуть не сентиментального образа рабочего человека — другого такого мы не найдем у Диккенса: это жизнерадостный и беспечный итальянец Кавалетто, завоевавший дружбу миссис Плорниш из Подворья Кровоточащих Сердец («Крошка Доррит»). Нет сомнения, что ее способ переводить с английского языка на итальянский («Его довольный… Его получал деньги очень хорошо… Его надеяться ваш нога скоро здоров…») Диккенс впервые постиг, наблюдая взаимоотношения английских и итальянских слуг, о чем тогда же писал в письмах. В его художественном творчестве Кавалетто единственный итальянец. Не сказать, чтобы это был чересчур удачный характер, но по крайней мере он избежал участи французов, ставших жертвой печального заблуждения Диккенса, полагавшего, что, изъясняясь по-английски, француз обязан механически воспроизводить французский синтаксис. Можно предположить, что, зная итальянский достаточно сносно для путешественника, Диккенс не владел им в такой степени, как французским, и был нетверд в синтаксисе.

Но пожалуй, самое ценное для нас в итальянском путешествии Диккенса то, что оно проливает свет на его отношение к искусству и истории, поскольку эти предметы прежде всего занимают путешественников. Свои вкусы в изобразительном искусстве Диккенс обнародовал в 1850 году, раскритиковав выставленную в Королевской академии картину Милле «В плотницкой мастерской», где изображены Христос-мальчик и все святое семейство. Отношение Диккенса к этой картине совершенно согласуется с его замечаниями о живописи и скульптуре, которые ему довелось увидеть в Италии, и, по моему мнению, тесно связано с его односторонним, категорическим взглядом на историческое прошлое. Испытывая некоторое смутное влечение к «старым вещам» и «старым домам», подтверждение чему мы найдем и на заключительных страницах «Николаса Никльби», и в описании комнаты мастера Хамфри («Ее источенные червями двери и низкий потолок, перекрещенный грубыми балками… пыль и мрак — все это дорого моему сердцу»), Диккенс вместе с тем всегда неодобрительно относился к благоговейному преклонению перед прошлым, а в сороковые и пятидесятые годы сделался еще более нетерпим к нему, наблюдая, как в обществе множатся движения и направления, по его разумению насквозь консервативные. Если в пору работы над «Барнеби Раджем» еще представлял известную опасность крайний протестантизм, то теперь объявился «трэктарианизм», подняли голову католики. Веру в золотой век гармонических общественных отношений, якобы предшествовавших возникновению промышленности, проповедовала группа консерваторов «Молодая Англия» во главе с Дизраэли[88], и в «Колоколах» Диккенс высмеял эти домыслы. Он специально вывел персонаж, компрометирующий идею «доброго старого времени».

И сейчас он ополчился не против невинного увлечения средневековьем в духе Вальтера Скотта или известной инсценировки рыцарского турнира в Эглинтоне в 1839 году — нет, в новейшем увлечении стариной он различил определенную общественно-политическую направленность, с которой надлежало бороться всерьез. Безусловно, с этой мыслью он писал и свою «Историю Англии для детей».

Впервые об этом замысле он заговорил еще в 1843 году, тревожась о будущем своего старшего сына Чарльза, тогда шестилетнего мальчика: «Не знаю, что со мной будет, если он

сделается консерватором или приверженцем Высокой Церкви»; в письме к крестной матери Чарльза, мисс Кутс, он выражает надежду, что его книга «не даст ему (Чарльзу) увлечься дурными героями или видеть в истории лишь блеск победоносного клинка, не подозревая о том, что сталь ржавеет». Книжка печаталась выпусками в «Домашнем чтении» в 1851, 1852 и 1853 годах. Таким образом, работа над отечественной историей совпадает с разносом, который он учинил картине Милле. И в книге, и в статье, как, впрочем, во всем, что он писал об итальянской живописи и скульптуре, Диккенс решительно и бесповоротно отказывает преступлениям и насилиям, совершенным в прошлом, в каком бы то ни было оправдании от лица искусства или науки. Из всей английской истории радикалу викторианской Англии угодили и были в его глазах морально оправданы лишь король Альфред и Оливер Кромвель, и, надо сказать, с точки зрения, например, Карлейля, выбор был совсем не плох{89}. Что до прочих средневековых королей, баронов, князей церкви, Тюдоров и Стюартов, то восхвалять и превозносить их — пошло и бессовестно, это значит умышленно отказаться от морального критерия, надев шоры исторического релятивизма и превратных представлений о ярком и самобытном характере. Реплики миссис Скьютон («Домби и сын») в Уорикском замке с головой выдают ее неискренность и претенциозность, когда она говорит об «…этой несравненной королеве Бесс[21]…» «Милое создание! Она была вся сердце! А этот очаровательный ее отец!.. Такой прямой… такой дородный!.. эти милые прищуренные глазки и добродушный подбородок!» От всего этого Диккенс не оставил камня на камне в своей «Истории Англии для детей»: «Некоторые писатели-протестанты благоволили к Генриху Восьмому, поскольку Реформация совершилась в его царствование. Но главная заслуга в ней принадлежит другим людям… ее значение не могут принизить преступления этого чудовища, как не прибавят ей славы и попытки обелить его. Не побоимся сказать правду: это был законченный негодяй, позор человеческой природы, жирное кровавое пятно на истории Англии». Ну, а славная королева Бесс? — «В ней было слишком много от отца, чтобы я мог симпатизировать ей».

Это пишется для детей, напомнят нам, но такой же безапелляционный и суровый тон характеризует отрывки в «Картинах Италии», где Диккенс совлекает романтические покровы с темниц и крепостей. И добавим — с картин и статуй, которые, по его мнению, незаслуженно превозносились. Впрочем, в последнем случае он платил известную дань распространенным эстетическим представлениям. Его идеалом был художник, мыслящий литературными образами, еще лучше — театральный художник; вот что он писал в 1842 году о «Гамлете» Маклиза: «Нужно незаурядное умение так распорядиться светом, чтобы группа отбрасывала на задник столь чудовищную тень, в которой словно ворошатся призраки, готовя новое злодейское убийство. И как последовательно проводится центральная мысль, с какой тщательностью выписаны на авансцене этой маленькой площадки картины грехопадения и кровопролитий: первый соблазн… Каин и Авель… и прочее в этом роде — все вопиет об убийстве, сами стены вопиют».

Это театрализованное акцентирование темы было общим местом викторианской сюжетной живописи; иллюстрируя Диккенса, к подобной символике прибегал и Физ, и если вооружиться лупой, то можно убедиться, что и картины, и статуэтки в том или ином интерьере — все они бьют в одну цель. Театральность требует реалистического воплощения, поэтому барочная динамика Бернини представлялась Диккенсу попросту смехотворной: «более отвратительных поделок свет еще не производил… буйные маньяки… вместо волос связки живых змей». Одновременно это театрализованное искусство должно быть возвышенным, благородным, даже величественным — «изысканная грация и красота Кановы», полотна «Тициана, Гвидо, Доменикино и Карло Дольчи… Корреджо, Мурильо, Рафаэля, Сальватора Розы… такое возвышенное благородство, чистота и красота». Один перечень имен говорит о том, что его художественный вкус не выходил за границы

---

21 Елизавета I. — *Прим. перев.*

традиционного, установленного. Удивляет другое — нападки Диккенса на обычай использовать натурщиков с улицы в картинах на священные сюжеты: «Должен прямо заявить, что весельчак лодочник в роли херувима или ломовой извозчик, выдаваемый за евангелиста, не вызовут у меня ни восторга, ни одобрения, сколь бы громкой известностью ни пользовался художник». Казалось бы, надо наоборот: ревностный унитарий, каким в ту пору был Диккенс, должен всячески приветствовать человеческое в Христе и вообще на путях господних.

Аппиева дорога.

Но думать так значило бы извратить природу возвышенного, которое Диккенс допускал в религии даже в этот унитарианский период своей жизни. Он постоянно обращается к жизни и наставлениям Христа, напоминая о нашем долге на земле, но это всегда Спаситель с прописной буквы. Понятен ужас Диккенса перед картиной Милле, где мальчик Иисус изображен с пораненной в работе рукой:

> «Будьте любезны выбросить из головы все эти ваши идеи послерафаэлевского периода, всякие там религиозные помыслы и возвышенные рассуждения; забудьте о нежности, благоговении, печали, благородстве, святости, грации и красоте и, как приличествует этому случаю, с точки зрения прерафаэлита, приготовьте себя к тому, чтобы погрузиться в самую пучину низкого, гнусного, омерзительного и отталкивающего… Разденьте грязного пьяницу, попавшего в больницу с варикозным расширением вен, и вы увидите одного из плотников».

Такая брезгливость не очень вяжется с евангельской проповедью любви к бедным и больным и с образом верного этой заповеди защитника Джо, подметальщика улицы, и Марты из «Дэвида Копперфилда». Но мало того, что Милле погрешил против установлений красоты и благородства: он попытался оправдать свое заблуждение ссылками на прошлое, на живопись до Рафаэля[90]. Может быть, Диккенс знал, что немецкие собратья прерафаэлитов — «назарейцы» — перешли в католичество? Как бы то ни было, его настораживала сама тенденция равняться на прошлое, и в очерке о картине Милле он изобретает — и казнит на месте — невежественные «преньютонианские братства», в том числе в литературе. Исторические летописи и искусство прошлого не вправе мешать прогрессу, готовящему лучшее будущее, и в этом смысле заигрывать с историей и искусством особенно опасно, ибо зараза может проникнуть в образование и отравить юные умы. В 1853 году, во время своей второй поездки в Италию, он писал Форстеру из Венеции:

> «Заранее укоряя вас в глухоте и черствости, ваш путеводитель, до краев напичканный вздором, побуждает вас восторгаться предметами, в которых нет ни грана воображения, природы, соразмеренности, закономерности — ровным счетом ничего. Вы покорно слушаетесь путеводителя и тому же учите сына. Тот завещает эту мудрость своему сыну — и так далее, и на добрые три четверти мир становится богаче надувательством и страданиями».

Однако в истории Англии оставалась священная область, которую щадили и недобросовестные летописцы. В «Истории Англии для детей» Диккенс писал: «Цивилизованный мир будет всегда с гордостью и благоговением вспоминать имена Бэкона, Спенсера и Шекспира». К этой троице можно бы прибавить и многих драматургов-«якобитов»[91], от которых он унаследовал и темные страсти, и юмор. Юмором он прежде всех обязан Бену Джонсону. Поэтому в высшей степени знаменательно, что вскоре по возвращении в Англию он надолго увлечется любительским театром, сыграв заносчивого прихлебателя капитана Бобадила в пьесе Джонсона «Всяк в своем нраве». На спектакле присутствовала избранная публика: Карлейль, Теннисон, специально ради этого

приехавший с острова Уайт[92], Макриди, леди Холланд; на втором же представлении, данном в пользу детского приюта, были принц Альберт, герцог Кембриджский, Веллингтон и старый лорд Мельбурн. Не обошлось без саркастических замечаний, передавали, что знатная публика проявила завидную сдержанность на спектакле, но было и шумное одобрение, побудившее Диккенса на десяток лет отдаться любительским постановкам, которые стали для него самым дорогим и близким «посторонним» занятием.

Помимо любительского театра, в Лондоне его ожидало еще одно поприще, и, пожалуй, важнее первого. Эпизод с газетой «Дейли ньюс» — яркое исключение даже в биографии Диккенса, изобилующей начинаниями, — настолько стремительно все совершилось, с такой готовностью взвалил он на свои плечи груз новых обязательств. Где-то сразу по возвращении из Америки он высказался в пользу основания новой либеральной газеты; дальше слов дело не пошло, но мысль о газете не давала покоя. Все более убеждаясь в том, что язвы общественной жизни в Англии имеют характер хронический, а не временный, он ощущал необходимость направленного политического давления в пользу реформ, прежде всего в области образования. Сомнения, что одна беллетристика прокормит разраставшуюся семью; творческие спады, поскольку запас юношеских впечатлений истощался, а залежи нового материала, более плодоносного и цельного, обнаруживались еще по наитию; чувство, что если для материального благополучия нужен еще один источник, то самое время прибегнуть к нему сейчас, пока не поздно; и, наконец, уверенность, что журналист он все же неплохой, — все это привело Диккенса к соглашению с издателями Эвансом и Бредбери об основании «Дейли ньюс», ежедневной газеты либерального направления.

Диккенс — издатель «Дейли ньюс».

Как обычно, он отдался новому делу не жалея сил, хотя причастность к борьбе партий заставила его в известной степени поступиться независимым положением, да и Форстер с Макриди видели в газете только помеху его славе и творчеству. Он подобрал дельных сотрудников из числа своих одаренных друзей — того же Форстера, Джеролда, Марка Лемана, взял к себе отца и тестя. Хуже обстояло дело с финансами — большую часть денег дали промышленные магнаты с Севера (уж не был ли в их числе и Баундерби?); интересы железнодорожного строительства определяли тон газеты и очень скоро вынудили Диккенса уйти. Вдобавок с ним рядом трудился Пакстон, в прошлом садовник герцога Девонширского, а в ближайшем будущем знаменитый автор «Хрустального дворца»[93]. Сотрудничество двух людей, столь успешно и самоотверженно штурмующих викторианскую табель о рангах, не сулило, конечно, ничего хорошего, и столкновения не заставили себя ждать. Первый номер газеты вышел 21 января 1846 года. Нельзя сказать, чтобы успех был оглушительным — ее тираж никогда не поднимался до тиражей «Таймс», — но это отнюдь не был и провал. Диккенс, однако, не сработался с владельцами газеты и через девятнадцать дней, 9 февраля, ушел, оставив после себя редактором Форстера, что не помешало ему сохранить дружеские контакты с газетой — в «Дейли ньюс» появились его «Картины Италии»[94] и имевшие принципиальное значение письма о смертной казни, в которых психологически глубоко и верно доказывалось, что повешение, особенно когда из этого делают публичный спектакль, только поощряет в убийцах тщеславие и тупой эгоизм.

Несомненно, быструю развязку этого случайного эпизода подготовило подчиненное положение Диккенса, ибо впредь он станет работать только в тех периодических органах, где сам будет совладельцем. К тому же он очень скоро понял, что каждый день заниматься газетой и писать романы невозможно. В это время у него уже созревал замысел «Домби и сына». Собственный опыт позволяет мне предположить, что, только воочию убедившись, насколько безнадежное дело он затеял, Диккенс ощутил прилив подлинно творческих сил. Как бы там ни было, но чувство неудовлетворенности и, скажем прямо, неудача с газетой «Дейли ньюс» не давали ему работать в Лондоне. Он снова уезжает за границу.

Швейцария

На этот раз, уступая неприязни, которую испытывала Кэтрин к Генуе и супругам де ла Рю, Диккенс арендовал в Лозанне виллу «Розмон» с видом на Женевское озеро. С семейством, слугами и испытанным Рошем он спустился пароходом по Рейну, всюду встречая лестные свидетельства своей популярности. И как в Генуе их мучили блохи, так в Лозанне досаждали мухи, но, невзирая на это, его жизнь в Швейцарии — с июня по октябрь 1846 года — складывалась на редкость удачно. Конечно, ему не хватало лондонских улиц, когда он работал над «Домби и сыном», и, пожалуй, через Швейцарию направлялось по своим делам чересчур много друзей и соотечественников, но в целом ему нравилось быть хозяином даже вдали от дома, да и общество в Лозанне подобралось чрезвычайно отзывчивое. Читая в гостиной главы из «Домби и сына», он получил столько радости и стяжал такой успех, что в одном из писем мы читаем о намерении — правда, высказывается оно в шутку — серьезно заняться когда-нибудь публичными чтениями собственных произведений. Здесь Диккенсы подружились с Уотсонами, молодой супружеской парой, состоятельными «джентри», владевшими в Норгемптоншире Рокингемским замком, где в будущем Диккенс осуществит множество любительских постановок; а сам замок станет «прототипом» Чесни-Уолда в «Холодном доме». Они всей компанией побывали на Большом Сен-Бернарском перевале, который вместе с Венецией покажется мистеру Дорриту — уже в пору его процветания — неким олицетворением тюрьмы. Однако на самого Диккенса сумрачное великолепие швейцарских гор производило сильное впечатление, как и на большинство его современников-англичан. В следующий раз он приедет в Швейцарские Альпы в 1853 году вместе с Уилки Коллинзом, и здесь разыграется драматический финал одной из его последних рождественских повестей (написана в соавторстве с Коллинзом) — «В тупике».

Под стать своим величественным вершинам Швейцария рождала высокие мысли о свободе, прогрессе. Сравнение протестантов с католиками окончательно убедило Диккенса в преимуществе первых, тем более что еще живы были итальянские впечатления:

> «Мне хотелось бы показать Вам здешних жителей или жителей кантона Во — они очень культурны, у них великолепные школы, удобные дома, они отличаются умом и благородным, независимым характером. Англичане имеют обыкновение чернить их, потому что швейцарцы ни перед кем не заискивают. Могу сказать только, что если бы первые двадцать пять лет наилучшего общего образования создали в Девоншире такое же крестьянство, какое живет здесь и в окрестностях Лозанны, то были бы достигнуты такие результаты, на какие и в самом радужном настроении я не рассчитываю даже через сто лет».

И не только Англии Швейцария могла преподать хороший урок: «Они настоящие люди, эти швейцарцы. Они из более благородного металла, чем все звезды и полосы[22] надутых спесью знамен так называемых (и незаслуженно называемых) Соединенных Штатов. Для европейских деспотов они бельмо на глазу, и приятно, что под самым носом у запуганных иезуитами королей живет такой славный и здоровый народ». Вот так он расплатился со своими недавними хозяевами — американцами и итальянцами.

Швейцария Швейцарией, а «Домби и сын» продвигался очень медленно, и к осени надо было подготовить еще рождественскую повесть. Решив, что он просто засиделся — потому и не пишется, — Диккенс сначала съездил в Женеву, потом на три месяца укатил в Париж, где водворился в причудливо обставленном доме на Рю де Курсель.

Франция

[22] Национальный флаг США. — *Прим. перев.*

В последующие годы Франция станет для Диккенса поистине отдушиной, и, вероятно, первое продолжительное пребывание в Париже — самый удобный момент, чтобы охарактеризовать его отношение к стране. Грядущее десятилетие (50-е годы) одарит его шедеврами, но и наградит горчайшими страданиями, обострит его социальный пессимизм; он будет готов бежать из Англии куда глаза глядят, и Франция всегда приютит его. Не говоря уже о наездах в Париж со старыми друзьями (Маклиз) и новыми (Уилки Коллинз), он три лета, в 1853, 1854 и 1856 годах, вывозил семью в Булонь — срок, во всяком случае, достаточный, чтобы утомиться от вездесущих соотечественников; а с октября 1855 по апрель 1856 снимал большую квартиру на Елисейских Полях. В 60-е годы, пережив семейный разрыв, он со всем пылом отдался публичным чтениям и поэтому в основном из конца в конец колесил по Англии, но и тогда, с 1862 по 1865, он каждый год хоть ненадолго вырывался во Францию, прежде всего в Париж, был там в 1868, и есть некоторые свидетельства тому, что Франция давала ему убежище в самые последние годы его жизни, когда ему было что скрывать.

Борьба швейцарцев за независимость.

Соединенные Штаты привели его в раздраженное, неприязненное состояние; Италия раздразнила в нем предрассудки; Швейцария пробудила энтузиазм; зато необычайно обогатила его духовную жизнь, возвысила даже его привычки любовь к Парижу и просто к образу жизни французов, хотя он и оставался во Франции англичанином до мозга костей. В девятнадцатом столетии галломания была еще недостаточно распространена среди влиятельных кругов английского общества, и любовь Диккенса к Франции несла в некотором роде просветительскую миссию, ломая островную замкнутость, «подснепизм», поскольку самодовольно отмахиваться от всего иностранного было догматом веры средних классов, а в этих слоях влияние Диккенса было чрезвычайно сильным. Их особенным расположением пользовались его «Рождественские повести», а там он не однажды платит благодарную дань Франции, «моей милой и возлюбленной Франции», — укажем, чтобы не быть голословными, главу «Его сапоги» в рассказе «Чей-то багаж» (1862) и весь рассказ «Наследство миссис Лиррипер» (1864).

Будет неосторожностью преувеличивать его знание Франции. Ему была открыта только ее праздничная сторона: в 1856 году в Париже печатался выпусками «Мартин Чеззлвит», в городе только о нем и говорили; Диккенс чувствовал себя в центре внимания и был этим весьма доволен; он изрядно знал французский язык, общение с французами не представляло затруднений, ему нравился парижский театр, контрасты ночного Парижа, нравился французский стол, он даже питал какой-то мрачный интерес к парижскому моргу. Он перезнакомился в Париже с многими мэтрами, но при этом остался совершенно в стороне от новейших веяний в литературе и живописи, столь показательных для Франции 60-х годов; впрочем, сам он оказал сильнейшее влияние на творчество Альфонса Доде. Он был гостем, свободно объяснявшимся по-французски, хотя и с сильным английским акцентом, был своим человеком в британском посольстве, где, в частности, в 1863 году состоялось одно из его самых удачных чтений — в этот раз перед сливками французского общества. Гюго и особенно Ламартин, которого он будет популяризировать в Англии, прислушивались к нему, и не только к его суждениям о литературе, но и — по вопросам политическим. Он возлагал большие надежды на революцию 1848 года во Франции, рассчитывая, что его друг Ламартин установит подлинное, всецело демократическое правление. Когда Диккенс бывал во Франции в 50-е годы, на троне уже сидел Наполеон III. Встречая Луи-Наполеона в Англии в салоне графини Блессингтон еще в бытность его изгнанником, Диккенс относился к нему в общем неплохо, но император Наполеон III? К нему он не питал ни малейшего доверия. Однако Диккенс приветствовал начало Крымской войны отчасти потому, что Франция и Англия были союзницами. В рождественской повести 1854 года «Семеро бедных

путешественников» есть целый эпизод на эту тему. Об императрице Евгении он высказывается с полным восторгом, он видел ее на маневрах в Булони. Позднее по многим соображениям он сделался яростным противником разгоревшейся войны, но и тогда не поколебалось его убеждение в том, что само провидение сблизило Англию и Францию. И как бы мало ни верил он в Наполеона III, я думаю, он остался бы пламенным сторонником Франции, проживи еще несколько месяцев и застань начало франко-прусской войны.

Франция, и в первую очередь Париж, была тем образцом, на который он равнял Англию, и прежде всего Лондон, в 50-е годы раздражавший его все больше и больше. Этот новый тон различим, к примеру, в его похвальном слове Парижскому Салону 1855 года:

> «Бесполезно закрывать глаза на тот факт, что произведениям художников не хватает именно того, чего, как мы знаем, недостает самим художникам: оригинальности, огня, целеустремленности и уменья поставить все на службу замыслу. В большинстве из них чувствуется отвратительнейшая респектабельность — мелочная, бескрылая, низменная обыденность, которая почему-то кажется мне символом нынешнего состояния всей Англии… У французов сколько угодно скверных картин, но боже мой, какое в них бесстрашие! Какая смелость рисунка! Какая дерзость замысла, какая страсть! Сколько в них действия!.. Внешние формы и условности занимают в английском искусстве[23], так же как и в английском правительстве и в английском обществе, место истины и подлинной жизни — не сочтите эти слова следствием моего безнадежного взгляда на положение нашей страны и моего страха, что наша Национальная слава приходит в упадок».

В своей любви к Франции Диккенс не только выражал неприятие «подснепизма» или искал свободы от пут, которые наложили на жизнь и искусство духовные наследники миссис Гранди[{95}] — нет, он умел посмотреть на Францию и критически. Он, например, терпеть не мог распущенности нравов. Во время итальянского путешествия 1853 года он высмеивал на этот счет Уилки Коллинза: «Порой он начинает рассуждать о морали, вынесенной из чтения французских авторов, и тогда я незамедлительно и с подобающей случаю серьезностью разношу эту мораль в пух и прах». Он видел и ограниченность французов, снисходительно посмеиваясь над их попытками показать на сцене английскую жизнь — трудно представить что-нибудь смешнее нелепости, в которую, по его словам, превратилась на парижской сцене комедия «Как вам это понравится». Но, мне думается, ему импонировали внимание французов к форме в искусстве, интеллектуальная сосредоточенность, стремление порвать с вездесущим морализаторством — и в этом смысле он им не без грусти завидовал.

«Домби и сын»

Именно на улицах ночного Парижа он развеял мрачную тоску, в которую повергла его смерть маленького Поля. Первые выпуски «Домби и сына» застали его еще в Швейцарии, последний же был подготовлен в марте 1848 года, спустя почти год после Франции. Роман с самого начала имел потрясающий успех; книга расходилась огромными тиражами. В сущности говоря, только после «Домби и сына» Диккенс навсегда забыл о денежных затруднениях, хотя частенько ощущал нелегкое бремя, которым были для него иждивенцы, и необходимость обеспечить многих из них после своей смерти.

Это был заслуженный успех: с «Домби и сыном» искусство Диккенса неизмеримо выросло. Образом Поля Домби Диккенс, начал свое беспрецедентное исследование детского взгляда на жизнь, за что, среди прочего, литература всегда будет в долгу перед ним. В нем никогда до конца не умирали мучительные воспоминания о собственном детстве, однако

---

[23] Речь идет об английских художниках. — *Прим. перев.*

дети его ранних произведений недалеко ушли от своих предшественников в литературе XVIII века: это марионетки, чужой волей руководимые существа. Оливер Твист, придурковатый Смайк, медленной смертью умирающие подростки в «Оливере Твисте» и «Лавке древностей» — эти дети до крайности пассивные фигуры, мы в них не верим. Бейли-младший только тогда по-настоящему оживает, когда в почетном качестве ливрейного грума Монтегю Тигга начинает далеко не идеальную взрослую жизнь, какой живет, например, Ловкий Плут, а он вообще не знал детства. Что касается малютки Нелл, «дитяти», как ее обыкновенно называют, то это настолько своеобразное выражение чувств, владевших автором и вымогаемых у читателя, что о ребенке, как таковом, здесь просто нечего сказать. Поль Домби открыл новые горизонты. Примечательно, что одна из мучительниц Поля, миссис Пипчин, была списана с миссис Ройленс, у которой ютился сам Диккенс в те давние черные дни, когда он трудился на фабрике ваксы. Работа над «Домби и сыном», несомненно, разворошила воспоминания о детстве, уже целиком определившие его следующий роман, «Дэвид Копперфилд». Вереницу детей, пощаженных смертью, Диккенс рисует жертвами двух взглядов на жизнь: во-первых, утилитаристского, экономического взгляда на молодежь как только носителей памяти и сообразительности, своеобразной губки, всасывающей всевозможную информацию, в чем и видит от них пользу общество, построенное на денежных отношениях; во-вторых, кальвинистского взгляда на детей как сатанинское отродье. Обе эти точки зрения совершенно явно исходят из XVIII века, и обе никак не вяжутся с диккенсовским миром любви и воображения. Поль Домби и молодые Грэдграйнды из «Тяжелых времен» — жертвы экономического взгляда на жизнь; Эстер Саммерсон, героиня «Холодного дома», Пип из «Больших надежд» и Джо, подметальщик улиц, — в русле второй традиции; Дэвиду Копперфилду доводится испытать эту концепцию в пансионе Мэрдстонов: «…Мрачная теология Мэрдстонов превращала всех детей в маленьких ехидн (хотя был в далекие времена некий ребенок, которого окружали ученики!) и внушала, что они портят друг друга».

Первая часть «Домби и сына» мастерски развенчивает взгляд на ребенка как потенциальную экономическую единицу, хотя в будущем Поля, сына мистера Домби и наследника крупнейшего торгового дома, ждет богатство и высокое положение. Рассказ о воспитании Поля сначала у миссис Пипчин, а затем в «академии» доктора Блимбера исполнен юмора, сочувствия и немногословен. Из первой четверти книги, кажется, нельзя выбросить ни единого слова. Все, кто считает правильно поставленное образование основой общественного процветания, важнейшими в творчестве Диккенса назовут первую часть «Домби и сына» и «Тяжелые времена», ибо это наверняка самые впечатляющие картины дурного воспитания и проистекающих от него последствий. Здесь же и верный способ сделать Поля «старообразным» ребенком, поскольку, отстаивая свою индивидуальность, он избавляется от той негативной, пассивной характеристики, которая у прежнего Диккенса была обязательным показателем детской наивности. Поль тоже наивен, но от такой наивности не поздоровится. «Ну, сэр, — сказала миссис Пипчин Полю, — как вы думаете, будете ли вы меня любить?» — «Не думаю, чтобы я хоть немножко вас полюбил, — ответил Поль, — я хочу уйти. Это не мой дом». — «Да, это мой», — ответила миссис Пипчин. — «Очень гадкий дом», — сказал Поль.

Если бы Диккенс оборвал «Домби и сына» на смерти Поля, то, подобно «Тяжелым временам», получился бы впечатляющий очерк того, как человек, поправший детские чувства, губит одновременно и свою душу; но Диккенс ставил вопрос шире: он хотел показать, как переламывает жизнь бесчувственного и непреклонного духовного урода, как она воспитывает его, учит любить; и хотел показать этот процесс воспитания на широком общественном фоне, равно представив силы смерти, захватившие командные посты в обществе, и силы любви, обреченные занимать куда более скромное положение в среде смешных, незлобивых и простодушных людей. Было бы натяжкой сказать, что Диккенсу полностью удался *его* Новый завет, но что он мыслил свою притчу в духе самоновейшего завета — непреложный факт, в чем мы убеждаемся, читая подряд на одной странице, что

чудаковатый, душевно щедрый капитан Катль «перед отходом ко сну всегда прочитывал для собственной пользы божественную проповедь, некогда произнесенную на горе», и что «благоговение Роба Точильщика к боговдохновенному писанию… воспитывалось посредством вечных синяков на мозгу, вызванных столкновением со всеми именами всех колен иудиных»[96]. По сравнению с поздними шедеврами Диккенса в «Домби и сыне» еще немало промахов — здесь впервые опробовались многие средства и комплексы художественного выражения, лишь в будущем доведенные до совершенства.

Однако оторвать первую часть романа — историю Поля — от книги в целом — значит рассыпать весь роман. Его содержание — отношение мистера Домби к любящей, но не замечаемой им дочери, Флоренс, и эта глубина мельком открывается уже в превосходной IV главе, в здравице Уолтера Гэя: «Пью за Домби — и Сына — и Дочь!» Как выясняется, первая часть книги, повествующая о детстве и смерти первого наследника мистера Домби, искуснейшим образом переплетена со второй, где рассказано о роковом, купленном за деньги втором браке мистера Домби и о крушении его надежд получить второго наследника; вместе обе части и образуют роман, в котором сквозной станет мысль о том, как крушение всех надежд откроет мистеру Домби глаза на любовь его дочери, ни разу за все время не поколебавшуюся, хотя и встречавшую с его стороны только безразличие и презрение. Приведем маленький пример единства обеих частей, дабы показать, с какой непринужденностью и как точно ведет Диккенс тему. В первой части миссис Пипчин выступает в качестве одной из лженаставниц маленького Поля; комический характер, она в то же время тяжелая, ожесточившаяся эгоистка, оплакивающая опрометчивое участие своего покойного супруга в делах Перуанских копей, и к судьбе маленького Поля и его сестры она подходит с собственной меркой. Она объявляет могущественному мистеру Домби: «Много говорится всяких глупостей о том, что молодежь не следует вначале слишком принуждать, а нужно прибегать к ласке, и прочее, сэр. В мое время никогда так не думали, и незачем думать так теперь. „Заставляйте их“ — вот мое мнение». Много лет спустя мистер Домби возьмет миссис Пипчин к себе экономкой, чтобы выказать своей второй жене полное недоверие к ее способности управлять громадным хозяйством. Жена сбежит от него, дела придут в полное расстройство, а сам мистер Домби только что не впадет в детство. Тогда-то миссис Пипчин и выскажет вновь свои нестареющие истины, на сей раз уже в адрес самого великого человека.

«Какой вздор! — говорит миссис Пипчин, потирая нос, — по моему мнению, слишком много шума поднимают из-за этого. Вовсе это не такой замечательный случай! Людям и раньше случалось попадать в беду и поневоле расставаться со своей мебелью. Мне это, во всяком случае, выпало на долю!.. Жаль, что ему не приходилось иметь дело с копями. Они бы испытали его терпение». Прежде чем упомянуть еще о многих художественных находках, посредством которых Диккенс то успешно, то с меньшим успехом скрепляет повествование, нелишне заметить, что в «Домби и сыне» он впервые дал исчерпывающую общественную панораму, к чему стремился с самого начала своей творческой деятельности. Он впервые, и притом единственным толчком, сразу ввел в роман высшее общество; более того, он втянул его представителей в противоборство ценностей, образующее основную идею романа. Образами неотразимо смешных миссис Скьютон и майора Бэгстока Диккенс нанес сокрушительный, разящий наповал удар по нравственным ценностям периода Регентства. Что майор Бэгсток готов льстить каждому, кто удовлетворяет его тягу к житейским удовольствиям и хорошему обществу, видно из его отзыва о маленьком Поле, который он адресует мистеру Домби: «Мой маленький друг, сэр, может удостоверить, что Джозеф Бэгсток — прямолинейный, простодушный, откровенный человек, сэр, вот и все. Этот мальчик, сэр, — сказал майор, понизив голос, — останется в истории. Этот мальчик, сэр, незаурядное дитя. Берегите его, мистер Домби». Лучше, кажется, нельзя высмеять лицемерие света.

Майор Бэгсток и м-с Скьютон. «Домби и сын».

Рисунок Физа.

Еще большей удачей Диккенса, и совсем неожиданной для него, каким мы его до этого знали, стала другая пара светских людей, воплощающих наивное и доброе в жизни так же убедительно и трогательно, как и самые непритязательные его герои. Разглядеть духовное начало за мишурной светской оболочкой — это была счастливая мысль. В распоряжении разбитого болезнями и снедаемого безденежьем кузена Финикса всего и есть, что несколько бесцветных шуток о парламенте (в былое время) и спортивных рассказов; однако поведение и рассуждения кузена убедительно показывают, что и среди бессмысленной клубной жизни можно сохранить достаточно сердечного тепла. Что до мистера Тутса, то из всех божественных дуралеев он, пожалуй, самый прелестный у Диккенса, и кто бы мог ожидать от него, что он явит самое доброту в образе состоятельного молодого человека, чей предел честолюбия — показаться в компании с «Бойцовым Петухом», этим очаровательным нахлебником, представляющим спортивный мир? Образы Тутса и кузена Финикса — новый этап в художественном воплощении мысли Диккенса о превосходстве сердца над разумом. Диккенс побеждает там, где даже Достоевский легко уязвим: он заставляет нас уважать людей, от которых мы не слышим ни единого умного слова[97]. Более того, мы начинаем уважать их именно за это, поскольку их нелепость делает их непричастными расчетливому и мелочному обществу, которое автор избрал объектом критики.

В «Домби и сыне» Диккенс также впервые показал людей труда, примем не преступниками и не преданными слугами: это машинист мистер Тудль и его жена, кормилица Поля, — люди независимые, живущие со смыслом, добрые и немного бестолковые, что, естественно, заставляет проникаться большим к ним уважением. В сущности говоря, в романе выведены все классы общества, и ни один из них не испытывает на себе тех мелкобуржуазных предрассудков, которые сам Диккенс разделял еще со времен «Очерков Боза». Проникновенно и сочувственно выполненный образ мисс Токс с ее преувеличенным представлением об уважении, которое к ней питает мистер Домби, — знамение этих перемен: в ранних романах Диккенса подобный характер стал бы мишенью шуток и легковесных острот, и только. Стремление разглядеть в людях человеческое, а не ограничиться юмористическим замечанием на их счет пронизало и художественную структуру романа: любой герой в нем так или иначе выражает его основную идею.

Дело Домби, торговый дом «Домби и сын», стали отправной точкой для развернутой экспозиции общественной жизни. Трудовые будни фирмы изображены не столь выразительно, как, например, в случае с «Англо-Бенгальской компанией беспроцентных ссуд и страхования жизни» в «Мартине Чеззлвите». Впрочем, живо воссоздать рабочую атмосферу Диккенс в отличие от Золя не умел. Документальность, реализм деталей, к которым прибегает Золя, изображая конторы или шахты, — всем этим Диккенс владел недостаточно уверенно. Он прибегал к другим приемам изображения. Укажем прежде всего на то, что дело мистера Домби и его частный быт нерасторжимо связаны между собой. Крещение маленького Поля, второй брак мистера Домби, возвращение домой после медового месяца, побег Эдит, банкротство — решительно все важные события комментируются двумя хорами: сплетнями клерков и пересудами слуг. При этом рассыльный Перч превосходно служит связующим звеном между фирмой и домом — его жена постоянно околачивается среди слуг. Отрывки замечательной прозы, рисующие эти перемены в судьбе мистера Домби, впервые у Диккенса окрылены воображением, знающим чувство меры и стиля. Вот картина обеда после крестин:

«— Мистер Джон, — сказал мистер Домби, — будьте любезны занять место в том конце стола. Что у вас там, мистер Джон?

— У меня холодная телячья нога, сэр. А что у вас, сэр?

— Мне кажется, — отвечал мистер Домби, — у меня холодная телячья голова, затем холодная птица… ветчина… пирожки… салат… омары. Мисс Токс окажет мне честь и выпьет вина? Шампанского мисс Токс!

Все угрожало зубной болью. Вино оказалось таким нестерпимо холодным, что у мисс Токс вырвался тихий писк, который ей большого труда стоило превратить в „гм“. Телятину принесли из такого ледяного чулана, что первый же кусок вызвал у мистера Чика ощущение, словно у него леденеют руки и ноги. Один только мистер Домби оставался невозмутимым. Его можно было бы вывесить для продажи на русской ярмарке как образчик замороженного джентльмена».

Здесь — опять впервые — поэзия не развеяна по всему роману, а собрана в энергичные пассажи «поэтической прозы», целиком отвечающей авторскому замыслу.

Я не решусь сказать, что так же хорошо Диккенсу удались художественные символы. Море как выразитель смерти и заповеданного бессмертия — слишком широкий, смутный символ, не в пример туману в «Холодном доме» и тюрьмам в «Крошке Доррит». Мы чувствуем его могучую стихию, когда умирающий Поль спрашивает: «О чем говорят волны?» Мы видим, как безучастно море к парализованной и умирающей ветренице миссис Скьютон: «Она лежит и прислушивается к ропоту океана; но речь его кажется ей непонятной, зловещей, и ужас отражен на ее лице, а когда взгляд ее устремляется вдаль, она не видит ничего, кроме пустынного пространства между небом и землей». В конце этой главы миссис Скьютон умирает, символика моря простирается уже в мертвое и горькое будущее ее дочери, Эдит, второй супруги мистера Домби, и Диккенс вдруг впадает в риторику, которая уже находится на грани смешного: «И к ногам Эдит, стоящей здесь в одиночестве и прислушивающейся к волнам, прибиваются влажные водоросли, чтобы устелить ее жизненный путь».

Железная дорога, как и море, тоже главенствующий символ в романе, и, по-моему, более удачный. Прежде всего он идеально соответствует социальному содержанию романа: (высокомерный торговец-индивидуалист Домби — выходец из прошлого, железная дорога для него — олицетворение самой смерти, он так же боится ее, как обитатели Садов Стеггса, чьи дома оказались помехой на пути новой, северной линии. Диккенс не упускает случая показать, как страшилище прогресс изменяет жизнь иных обывателей в лучшую сторону. Казалось бы, символика ясна: железные дороги — это прогресс, и Диккенс его приветствует. Но вот под колесами экспресса погибает страшной смертью мистер Каркер — заведующий, негодяй и несостоявшийся соблазнитель Эдит, и железная дорога выступает в знакомой роли возмездия, так что ни о каком прогрессе уже не приходится говорить. Четырьмя годами позже, в «Холодном доме», Диккенс продемонстрирует умение найти простой и внятный символ, неизмеримо обогащающий роман и оставляющий далеко позади неясную и путаную символику «Домби и сына».

Титульный лист «Польки Дэвида Копперфилда», сочиненной У. Уилсоном.

И все же «Домби и сына» можно было бы отнести не только к числу блестящих романов, но и в разряд блистательных побед искусства, если бы не его главные героини — Флоренс и Эдит Домби. Подвергнись они испытанию смехом и жалостью, как случилось с мистером Домби, — тогда бы это были живые люди. Мистер Домби (этому образу замечательно помог своими иллюстрациями Физ) — без сомнения, один из самых удавшихся маниакальных героев Диккенса, в нем буквально все просится быть высмеянным. И поскольку он мужчина и стесняться с ним нечего, то он и удостаивается этой чести. А Эдит Домби — прекрасная дама, и посему она выше сочувствия, выпадающего на долю простых смертных, она лишена смелости показаться смешной и обаяния сделать глупость. С миссис Дедлок из «Холодного дома» Диккенсу повезет больше, но уже мало оставалось времени, если, конечно, этому вообще суждено было случиться, чтобы его героини снискали полное доверие мастера и удостоились величайшего знака его внимания — насмешки.

«Дэвид Копперфилд»

В «Домби и сыне», как я уже говорил, есть отзвуки собственного детства Диккенса. Роман был дописан в марте 1848 года в Брайтоне, где маленький Поль разговаривал с волнами и где так страшно умирала миссис Скьютон. Но горечь детских воспоминаний уже чувствуется в рождественской повести 1847 года «Одержимый». Незадолго до этого Диккенс написал тот автобиографический фрагмент, из которого, собственно, мы и узнали о его работе на фабрике Уоррена. Однако эти страницы не вместили всей горечи, которую принесли воспоминания о романтической любви к Марии Биднелл, и в феврале 1847 года там же, в Брайтоне, он начал «Дэвида Копперфилда» — роман, более всех других впитавший автобиографический материал: «Мне кажется, я смог здесь весьма искусно переплести правду с вымыслом». Вплоть до октября 1850 года выпуски «Дэвида Копперфилда» расходились с громадным успехом{98}; какие бы недостатки и достоинства ни находили в романе, одно можно сказать наверное: после бегства в прошлое, во времена мятежа Гордона, после бегства за границу Диккенс как к последнему прибежищу вернулся к самому себе.

В создании романа участвовали и некоторые внешние обстоятельства. Еще из Швейцарии Диккенс живо обсуждал с мисс Кутс проект создания приюта для падших женщин. После очень тщательной подготовки места и отбора подходящих кандидаток (в основном из заключенных) в ноябре 1847 года в Шепердс Буш открылся приют «Урания». В общественной деятельности Диккенса это один из самых славных эпизодов. Он близко вникал в дела приюта до самого 1858 года, когда разъезд с женой расстроил отношения с мисс Кутс. Его частная благотворительность не была широковещательной, публика, в сущности, и не знала об этих филантропических начинаниях. Статья о приюте «Урания»{99}, напечатанная в 1853 году в «Домашнем чтении» под названием «Дом для бездомных женщин», была, как и большинство публикаций там, без подписи автора. Приют был основан на евангельских заповедях, в нем царили строгая дисциплина и дружеское, располагающее отношение к подопечным, далекое, кстати, от ханжества. Многим своим обитательницам приют помог эмигрировать, выйти замуж и безбедно существовать. «Призыв к падшим женщинам» (1846), имевший целью отобрать наиболее подходящие кандидатуры, поражает взволнованным, даже высокопарным слогом:

> «В этом городе есть дама (мисс Кутс), которая из окон своего дома видела по ночам на улице таких, как вы, и сердце ее обливалось кровью от жалости. Она принадлежит к числу тех, кого называют знатными дамами, но она глядела вам вслед с истинным состраданием, ибо природа создала вас такими же, как она сама, и мысль о судьбе падших женщин не раз тревожила ее, лишая сна. Она решила на свои средства открыть в окрестностях Лондона приют для женщин, которых без этой помощи ждет неотвратимая гибель, и сделать его их родным домом».

Язык этого воззвания плохо вяжется с тоном писем Диккенса, в которых он рассуждает о делах приюта и с юмором и по-деловому; зато мы меньше удивимся бледному и невыразительному образу падшей женщины в «Дэвиде Копперфилде» (Марта). И достойно сожаления, что похвальное общественное начинание совпало с работой над романом и навязало ему совершенно ненужный характер. Эмиграция в Австралию, представлявшаяся Диккенсу положительным решением социальных проблем, смазала концовку романа. Что хорошо в публицистике, здесь совсем чужеродно: «Дэвид Копперфилд» скорее метафизический, нежели социальный роман. И уже просто нелепа и некстати в романе целая глава — это почти в конце книги: Дэвид, ставший известным писателем, посещает образцовую тюрьму, в которой благоденствуют, лицемерно превознося систему одиночного заключения, Литтимер и Урия Хип. Это злосчастное одиночное заключение стало для Диккенса тем же, чем для одного из его героев — голова Карла Первого{100}.

«Вторым классом». Картина А. Соломона, изображающая эмигрантов в Австралию.

Интереснее посмотреть, как отзывается в его прозе однажды увиденное, наблюденное. В январе 1849 года, за месяц до начала работы над «Дэвидом Копперфилдом», он вместе с друзьями, художниками из «Панча» Личем и Марком Леманом, совершил поездку в Норфолк. Повод был совершенно в духе Диккенса — побывать в Стэнфилд-Холле близ Нориджа, где незадолго до этого произошло зверское убийство. Впечатления были не из веселых, и приятели поспешили в Ярмут. Они пробыли там два дня, сходили в Лоустофт. Здесь-то Диккенс, наверное, и увидел дорожный указатель с надписью «Бландерстон»: не похоже, чтобы он побывал в самой деревне. Месяцем позже это мимолетное дорожное впечатление станет названием деревушки, в которой родился Дэвид Копперфилд, чем заодно с самого начала будет приглушен автобиографический момент книги. Эта же поездка подготовит и все сцены с Пегготи в Ярмуте, и потрясающую картину шторма, во время которого погибнут Стирфорт и Хэм. Реально ощущаемый локальный колорит сцены кораблекрушения убеждает, что если запал публициста часто уводил его в сторону, то, напротив, острый глаз репортера был благотворен для Диккенса-художника.

В мастерской.

«Дэвид Копперфилд» был любимым творением Диккенса, и удивляться здесь нечему. «Не побоюсь сказать, я никогда не воспринимал эту вещь спокойно, она владела мной всецело, когда я писал ее», — признавался он несколько лет спустя. Поначалу выпуски романа расходились скромнее, чем «Домби и сын», но очень скоро роман стяжал огромный успех — и дома, и за рубежом. Несколько лет спустя, осев в сибирской ссылке и получив разрешение читать, Достоевский первым делом попросит эту новинку Диккенса. Влияние «Дэвида Копперфилда» на творчество Достоевского несомненно[101].

Сорок лет назад, когда я был мальчишкой, «Дэвид Копперфилд» прежде всех других романов Диккенса почитался чем-то вроде «классики». Если бы критиков попросили назвать английский роман, достойный встать вровень с шедеврами всех времен — «Войной и миром», например, — они бы почти единодушно назвали «Дэвида Копперфилда». Эта высокая оценка была тогда без всяких поправок унаследована от викторианцев. И сегодня роман высоко ставят критики, у него очень много читателей, но я не уверен, что сегодня его будут равнять с высочайшими образцами мировой литературы, да и, честно говоря, с другими творениями Диккенса. Написанный от первого лица, это самый сокровенный, или, как принято говорить, «психологический», роман Диккенса: предвосхищая Пруста, он воссоздает жизнь по отголоскам и подсказкам памяти. С этой точки зрения роман сделан превосходно. Оглядываясь на прошлое, Дэвид постоянно вопрошает себя: вот, случилось одно, потом другое — знал ли я каким-нибудь чувством, чем все это обернется в жизни? И убеждается, что да, были признаки, было предчувствие страха, тревоги и печали; но искусство книги помогает забыть, что она *произведение искусства, создание* Диккенса, и мы уже всецело вверяем себя Дэвиду Копперфилду, бредущему в поисках смысла прожитых лет; и обычно мы склоняемся к тому, что Дэвид неоценимый проводник, что все именно так и было, — настолько легко и бережно распутывается ткань воспоминаний, настолько она осязаема. И при том, что в романе гораздо меньше «действительности», чем в других произведениях Диккенса, что в нем преимущественно изображается духовная жизнь героя, парадоксальным образом «Дэвид Копперфилд» более других «реальная» вещь. Отчасти это происходит потому, что за Дэвидом Копперфилдом мы постоянно ощущаем весьма реального Чарльза Диккенса. Но главное — это виртуозная смена повествовательных регистров, оркестровка голосов и подголосков, доносимых памятью. Одно это позволяет мне считать «Дэвида Копперфилда» с точки зрения художественной равным роману «В поисках утраченного времени».

«Дэвид Копперфилд» прекрасно выполнен и в том отношении, что воспоминания о прошлом служат герою одновременно уроком жизни. Распутывая прошлое, он понимает, что нельзя жить мечтами и что, повторяя за викторианцами цитату из Лонгфелло, «жизнь не

грезы, жизнь есть подвиг»[102], он учится воспитывать в себе волю, подчиняется дисциплине, долгу — иными словами, он учится «подлинному счастью».

Еще он учится тому, что романтическая любовь (горько памятная Диккенсу крушением надежд, связанных с Марией Биднелл), — что такая любовь показывает любимую в кривом зеркале, что в итоге она приносит нам горечь разочарования и настоящую беду. Это замечательно показано на судьбе самого Дэвида: одна избалованная девочка-жена, мать Дэвида, повторяется в другой, Доре, выборе уже самого Дэвида. Но Диккенс не удовлетворяется одним случаем, и повторение темы в различных сочетаниях составляет особую прелесть романа. Дэвид боготворит своего друга Стирфорта, которого уже испортило обожание собственной матери; обожанием портит племянницу старый Дэн Пеготти; во всем потакает своей девочке-жене доктор Стронг; слаживается и рушится романтический брак тетки отца Дэвида мисс Бетси; слепая привязанность мистера Уикфильда к своей дочери, Агнес, также губительна, но уже для него самого. К недоумению сегодняшних критиков, все это будто бы цепь не связанных между собой историй — Диккенс далек от того, чтобы акцентировать их взаимоотражение, — но, закрыв книгу, вы как одно из самых сильных впечатлений запоминаете мастерское варьирование темы. Прибавьте высокое искусство ситуаций, характеров (Микоберы, Хип, Стирфорт, Роза Дартл, Мэрдстоны — и все в одной книге!), виртуозное повествование — и станет ясно, почему «Дэвид Копперфилд» в известном смысле шедевр. Но, вдумываясь, вы начинаете ловить себя на неприятной мысли о том, что самый задушевный роман Диккенса одновременно очень неглубок, что в нем сглажены все углы, обойдены все подводные камни, что это в худшем смысле слова законченный викторианский роман.

Какие-то причины этого коренятся в современном Диккенсу обществе, другие лежат глубже. Дэвид постигает урок жизни, он много работает, закаляет волю и делается известным писателем. «Я приобрел широкую известность, благополучие мое упрочилось, большего семейного счастья я не мог бы пожелать», — отчитывается он перед нами. «В то время у меня были некоторые основания полагать, что мои наклонности, а также случайные обстоятельства помогли мне стать писателем; и я с полной верой отдался своему призванию. Без этой уверенности я бы, несомненно, от него отказался и посвятил свою энергию какому-нибудь другому занятию». И там же: «Чем больше меня хвалили, тем больше я старался быть достойным похвал». Тут не с чем спорить, Диккенс сам много работал над собой и только умножил отпущенные ему природой недюжинные возможности. Сохранилось множество его писем к начинающим писателям, в которых он специально оговаривает это обстоятельство. Если любить Диккенса рассудительного, трудолюбивого, положительного, профессионального и здравомыслящего — а всего этого ему не занимать стать! — тогда «Дэвид Копперфилд» довольно верное зеркало. Но сколько бы нас ни предостерегали от преувеличения демонического, потаенного в натуре Диккенса, это тоже в нем было, это и определило его неповторимое своеобразие, и вот *этого* нет и в помине у Дэвида Копперфилда.

Мне возразят: Дэвид Копперфилд не Чарльз Диккенс, нельзя проецировать биографию писателя на его творчество. Прекрасно. И все же от книги, рассказывающей о становлении писателя, закономерно ожидать чего-то весомее рассказа о прирожденных способностях, умноженных упорным трудом; при этом необязательно требовать от Диккенса той эстетически осмысленной цели жизни, какую мы находим у Пруста. Как писатель. Дэвид Копперфилд очень похож на Троллопа, если основываться на автобиографии последнего. Возводя искусство в своего рода моральный долг, Диккенс обедняет искусство, и любопытно, что в этом грехе он сам обвинял Теккерея.

Этот плоский буржуазно-самодовольный взгляд на призвание писателя определяет социальный и этический тонус романа. Никакой другой роман Диккенса не был так удручающе ограничен кругозором среднего буржуа. За все время только раз-другой в Дэвиде проглядывает Диккенс-сатирик — на обеде у Уотербруков, в комментариях и замечаниях мистера Спенлоу о машине правосудия. В остальном же создается впечатление, что борьба с

детскими и юношескими невзгодами и заблуждениями истощила Дэвида до такой степени, что теперь он годится только для домашнего очага и общества своего доброго ангела, Агнес, и еще для добрых дел, которых от него, изволите видеть, требует его нынешняя слава.

Когда Дэвид возвращается из путешествия, предпринятого, чтобы утешиться после смерти Доры и Стирфорта, Агнес спрашивает его: «Вы снова собираетесь уехать?» — «А что скажет по этому поводу моя сестра?» — «Раз вы спросили меня… мне кажется, вы не должны ехать. Допустим, я могла бы обойтись без моего брата, но уезжать вам несвоевременно. Ваш успех и известность, которые все растут, помогут вам приносить людям добро». Переживая филантропический и унитарианский период своей жизни, Диккенс и впрямь мог думать, что его литературный гений призван исключительно расширить его возможности «приносить людям добро». Но мы не обязаны разделять это убеждение. Для писателя, умевшего показать общество со всеми его пороками, как это сделал Диккенс в «Домби и сыне», благотворительность едва ли достойное его сил поприще. Он и не удовлетворился ею — мы это увидим в следующей главе книги. С этой точки зрения «Дэвид Копперфилд» не более как сборник моральных прописей, которым истово следовали буржуа-викторианцы. Но не только здесь хромает роман, есть и более глубокие недостатки. Наполненную добрыми делами жизнь Дэвида следует рассматривать в христианском аспекте, и тут представляется весьма неудовлетворительным смысл жизни, предлагаемый романом и вместе с ним безусловно искренним христианином Диккенсом. Он высмеял романтическую любовь, губительную силу страсти — очень хорошо, но что он предлагает взамен? — покойный домашний очаг и Агнес. Право, маловато. Он камня на камне не оставил от свирепого кальвинизма Мэрдстонов — это совсем хорошо, но без милосердия христианское «творить добро» — пустой звук. Так же впустую разряжает воздух и общественный пафос писателя, не решившегося охватить единым взглядом все общество в целом. В «Домби и сыне» это было дано обещанием, но вполне удалось только в следующем романе, в «Холодном доме». И, словно компенсируя эти потери, в замечательно живом характере Стирфорта Диккенс дает прекрасное воплощение того изящества и щедрости души, которые мы зовем обаянием.

Глава V
Англия, дом и красота. 1850–1858

так, подобно Дэвиду Копперфилду (хотя вряд ли так же окончательно), Чарльз Диккенс вернулся домой. Но сомнения и колебания не оставляли его. В 1847 он писал одному из своих друзей: «Если у Вас есть какие-нибудь поручения в Австралии, то после окончания „Домби“ я собираюсь ненадолго съездить туда. Вернусь домой через Китай». В пятидесятые годы общественные и семейные заботы чрезвычайно угнетали его; он убегал от них за границу с друзьями, подолгу жил с семьей во Франции и все равно писал в 1854:

> «Приходят пугающие мысли — уехать куда-нибудь одному, может быть в Пиренеи… Начинаю представлять себя живущим по полугоду или около того в каких-нибудь совершенно недоступных местах. Меня постоянно манит идея забраться в Швейцарии под самые вечные снега и пожить в каком-нибудь головокружительном монастыре… Неугомонный, скажете Вы. Не знаю, но эти мысли преследуют меня постоянно, и я ничего не могу с ними поделать. Я отдыхаю уже девять (или десять?) недель, и порой мне кажется, что прошел целый год, хотя до приезда у меня были очень странные нервные перепады. Если бы не привычка ходить быстро и помногу, я бы просто взорвался и этим прекратил свое существование».

Но и в жизни Диккенса оправдывались слова Агнес, сказанные Дэвиду: его успех и

известность все возрастали, давая возможность принести немало пользы в Англии; были и другие основательные причины оставаться дома. В пятидесятые годы Булонь и Париж очень помогали Диккенсу справиться с возрастающими трудностями его жизни в Англии, однако совершенно невозможно вообразить его эмигрантом, во всяком случае в свете того богемного образа жизни, который полагался обязательным для эмигрантской интеллигенции со времени Шелли и Байрона. Литературный и окололитературный мир, с которым Диккенс соприкасался в Англии, тоже знал примеры беспорядочной жизни — это мог быть в высшей степени духовный союз Джорджа Льюиса и Джордж Элиот[{103}], или жизнь в полюбовном разводе, как жила одна из главных сотрудниц журнала Диккенса, миссис. Линн Линтон, или это были прикрытые тайной связи его младшего друга Уилки Коллинза. Однако во всех случаях частная жизнь обязательно дружила с упорной работой и служением обществу.

Эксцентрическая и неупорядоченная жизнь, к которой в массе своей тянулись эмигранты, претила Диккенсу, он вообще питал отвращение к неопрятности и беспорядку, в чем бы они ни проявлялись. В письме Кэтрин из итальянской поездки 1853 года он так описывал порядки в доме Томпсона:

> «Я нагрянул к ним врасплох и нашел Томпсона отпустившим бороду клинышком, с огромной немецкой трубкой во рту и в домашних шлепанцах; бледные и чахлые от здешнего климата девочки (одна из них — Элис Мейнелл, в будущем поэтесса, автор по-настоящему хорошей работы о Диккенсе-стилисте) имеют крайне запущенный вид, одна, бог ведает почему, даже без чулок, обе коротко и как-то диковинно подстрижены, причем завершает прически маленький бант. Кристиана объяснила, что их прическам назначено поражать воображение, добавив: может, это удалось, а может — нет… Мы помешали ее занятиям живописью; у меня сложилось впечатление, что с живописью, да и с музыкой тоже, дела у них из рук вон плохи. В неуютной, неудобной бильярдной Томпсон учил девочек таблице умножения».

В том же году образом миссис Джеллиби в «Холодном доме» Диккенс показал, как занятия миссионерской деятельностью мешают женщине выполнять ее прямые обязанности по дому, в семье; Кристиана с ее занятиями искусством была тем приложением, которое Кэтрин также следовало принять к сведению.

В следующее десятилетие он возобновит свои поездки за рубеж (о чем шла речь в предыдущей главе) и одновременно уйдет в напряженнейшую работу, в дела творческие и общественные, чередуя громадное напряжение с самозабвенным отдыхом, и будет стремиться поддерживать дома такую же радостную, живительную атмосферу; и достойно трагической иронии, что к концу десятилетия в семье сложилась ситуация, еще более скандальная, чем в быту любого эмигранта, — уже потому более скандальная, что шла вразрез с положительными принципами самого Диккенса.

«Домашнее чтение» и общественные взгляды

Теперь, когда он опять водворился дома (семья уже занимает большой особняк Тэвисток-хаус на Тэвисток-сквер), следовало в первую очередь найти возможность регулярно давать выход накипевшим мыслям и накопившейся энергии. Еще в 1845 году он мечтал о еженедельнике «ценою, если возможно, полтора пенса. Часть материала оригинальная, часть — перепечатки; заметки о книгах, заметки о театрах, заметки обо всем хорошем, заметки обо всем дурном; рождественская философия, обзорный взгляд на жизнь, беспощадное препарирование ханжества, добродушие; материал всегда злободневный, отвечающий времени года; а главное, теплое, сердечное, щедрое, веселое, любящее отношение ко всему, что связано с Семейным Очагом…». Через месяц эта идея воплотилась в рождественскую повесть «Сверчок за очагом». Затем последовала неудача с «Дейли ньюс». Теперь же он вернулся домой полный сил, уверенный в себе; «Дэвид Копперфилд»

продвигался легко, и он опять начинает думать о журнале. В марте 1850 года вышел первый номер «Домашнего чтения». С этого дня и до самой смерти двадцать лет спустя он оставался энергичным редактором; правда, с 1859 года это был уже другой журнал — «Круглый год»: Диккенс вынужден был основать его после разрыва с женой, рассорившись с издателями Бредбери и Эвансом. Даже в материальном смысле предприятие выглядело очень заманчиво: в качестве редактора «Домашнего чтения» он не только получал 500 фунтов в год, но еще был совладельцем издания. Однако больше всего Диккенс ценил возможность быстро сноситься с читателем, прояснять свою общественную и нравственную позицию по тем или иным проблемам и, чутко реагируя на запросы публики, давать в журнале подходящую беллетристику. В обращении к читателям были такие слова: «Мы смиренно мечтаем о том, чтобы обрести доступ к домашнему очагу наших читателей, быть приобщенными к их домашнему кругу. Вызывать веселый смех и исторгать слезы жалости»[104].

Сначала у него было два помощника. Один из них — рассеянный и нерешительный Хорн — вскоре уедет в Австралию, доставив Диккенсу огромное облегчение и возможность взять в помощники У.-Г. Уиллса. Я уже говорил о том, как умел ценить дружбу Диккенс, и если судить его друзей по тому, насколько каждый из них облегчил ему работу и сделал его многотрудную жизнь светлее, то Уиллсу, безусловно, принадлежит одно из первых мест. Каждый день в редакции сидел сведущий человек и делал всю неблагодарную черную работу; он покорно выносил самый пристальный надзор своего редактора, а тот не ослаблял его даже за границей, он внимал всем его распоряжениям (даже противоречивым). Да, с помощником Диккенсу сказочно повезло, ибо работать с Диккенсом было непросто: себя он считал первоклассным редактором и никому не позволил бы принять окончательное и бесповоротное решение.

Иногда говорят, что отношения между Диккенсом и его старинным другом Джоном Форстером, доблестно защищавшим его интересы перед издателями и не раз подававшим добрые творческие советы, с годами охладевали, однако сохранившаяся переписка, особенно по поводу разрыва Диккенса с женой, убеждает в том, что они оставались близкими друзьями. Форстер недолюбливал Уиллса, как не любил и нового сотрудника Диккенса — коллегу в искусстве и досужем времяпрепровождении — Уилки Коллинза, начинающего романиста; но, женившись уже человеком в летах, Форстер просто не мог всегда быть рядом. В 1856 году он ушел из журнала, забрав свой пай, и Диккенс тут же взял в дело Уиллса. Уилки Коллинз часто и с большим успехом выступал на страницах «Домашнего чтения» и позднее — в «Круглом годе», а с 1856 года был чем-то вроде третьего редактора. Уилки (и с ним еще несколько молодых журналистов и писателей) озарил последнее двадцатилетие в жизни Диккенса утешительным чувством близости к молодому поколению, ярче раскрыл перед ним праздничную сторону жизни, помог его дальнейшему творческому совершенствованию; но Уилки сам был писатель и, конечно, не мог уделить Диккенсу столько времени и внимания, сколько требовалось. Вот так получилось, что из множества интересных господ и дам, пользовавшихся дружбой Диккенса, самыми близкими писателю были Форстер и Уиллс. Есть что-то трогательное в их отважных и безуспешных попытках отговорить Диккенса от той последней поездки с чтениями в Америку, которая наверняка и свела его в могилу. А в том, с какой благодарностью (пусть даже настояв на своем) он выслушивал их предостережения, нельзя не почувствовать его уважения и любви к ним обоим.

Обложка журнала «Круглый год».

«Домашнее чтение» и его преемник «Круглый год» интересны исследователю художественного творчества Диккенса в трех отношениях: во-первых, забота о тиражах трижды вынуждала его писать романы, форма и объем которых в громадной степени обусловлены их выходом еженедельными выпусками; во-вторых, в его письмах сотрудникам

и авторам мы находим развернутое писательское кредо, которое многое проясняет в его собственной практике, хотя он и делает упор на мастерство, не внедряясь в глубины своего искусства; в-третьих, и это самое интересное, журналы были трибуной, с которой он высказывал свои взгляды по широкому кругу общественных проблем: бедность, преступность, образование, условия труда на фабриках, положение женщины, разводы, миссионерство, жилищное строительство, вопросы гигиены и санитарии, тред-юнионы, административные реформы. Эти же взгляды в той или иной степени находили выражение в его романах, он касался их в переписке, но трактовались они далеко не всегда одинаково. Диккенс сомневался, передумывал заново — так создалось мнение, что в последние двадцать лет жизни он окончательно запутался в противоречиях.

За последнее время столько было сказано о противоречивом отношении Диккенса к английскому обществу, столько велось разговоров о путанице во взглядах, что надо сразу же сделать оговорку: по крайней мере в одном Диккенс был удивительно последователен — он уважал тружеников Англии, верил в них. Так же непреклонно он осуждал преступников — неважно, из какого они сословия, — и одной из причин его сурового отношения к ним было то, что, по его твердому убеждению, сентиментальность и неверно понятый романтизм служили облегчению участи этих негодяев, тогда как по справедливости следовало защищать благородную бедность. По складу характера и воспитанной в себе твердости, помогшей ему добиться успеха и независимости в искусстве, Диккенс был властным человеком, он стремился быть хозяином положения и в светлые, счастливые минуты, и в минуту раздражения и подавленности. Ирония его жизни, пожалуй, в том, что, благоговейно веруя в добродетели Нового завета, в Нагорную проповедь, в человечность, всепрощение и милосердие и не принимая душой разгневанного бога Ветхого завета, он носил в себе много от Иеговы — от его крутого нрава. В то же время, несмотря на то что Диккенс был подвержен настроениям минуты, он достаточно часто доказывал окружающим свою доброжелательность и преданность. Эти внутренние противоречия и определили известную непоследовательность в его взглядах на современное общество и, главное, в способах выражения своей позиции; но гораздо больше вреда они принесли ему в самой чувствительной области — в его взаимоотношениях с детьми. Если он и путался в очевидном, зато существо дела схватывал верно. В этом причина того, почему он иногда (но вовсе не так часто, как полагают иные критики) шел на разрыв с учеными и специалистами — словом, с людьми, у которых в голове были ясные мысли и неопровержимые факты. Частью это происходило оттого — и об этом стоит пожалеть, — что особой образованностью сам Диккенс не отличался и разделял множество предрассудков среды, в которой вырос; но главное тут было в ином: он считал, что на вопросы человеческого существования ученые и специалисты дают чересчур ясные и простые ответы; что они забывают о душе (уже в одном этом он был искренний последователь романтиков и духовный наследник своего учителя Лоренса Стерна), что люди для них только цифры; что они легко поддаются тому якобы трезвому взгляду, который способен во имя экономических законов, высшей необходимости или более рационального и ясного взгляда на будущее обречь на нескончаемые муки несколько тысяч человеческих жизней.

Нет, он не питал недоверия к разуму — он только осуждал его чудовищное или абсурдное употребление. Одна из самых ярких картин ужасающего положения бедняков и одновременно гимн их душевной деликатности — «Ночная сценка в Лондоне», написанная в 1856 году. В самом конце очерка Диккенс высказывается вполне определенно. Он решительно отмежевывается от «неразумных последователей одного вполне разумного учения», утверждающих, что все эти ужасы следует сохранить ради порядка в политической экономии:

> «Я не желаю ни на минуту порочить то разумное, что есть в этой необходимейшей из наук, но вместе с тем решительно и с отвращением отвергаю безумные выводы, которые подчас делают из этой науки. И слова свои я обращаю к тем, кому дорог дух Нового завета, к тем, кто принимает подобные уличные

сценки близко к сердцу, к тем, кто считает их позорными».

Немало говорилось и о том, что уже с детства, с фабрики ваксы, Диккенс вознамерился порвать с простонародьем, но современные критики забывают (современники-викторианцы были проницательнее), что всю свою последующую жизнь Диккенс посвятил борьбе за лучшие условия существования этих простых людей — мальчиков и мужчин, женщин и девочек, — отдавая этой борьбе все силы и огонь сердца. Его уважение к рабочим людям с годами только возрастало — достаточно сравнить два его отзыва о читателях из простого народа. Первый содержится в письмах от 1844 года, это по поводу «Рождественской песни»: «Я был бы счастлив поменяться с Вами местом, когда Вы читали мою маленькую „Рождественскую песнь" окрестным беднякам. Я верю в бедняков, насколько это было в моих силах, всегда стремился представить их перед богатыми в самом благоприятном свете и, надеюсь, до моего смертного часа буду ратовать за то, чтобы условия, в которых они живут, были несколько улучшены, чтобы они получили возможность стать настолько же счастливее и разумнее». Второй отзыв относится к 1854 году, Диккенс делится впечатлением о бирмингемской публике: «Мне в жизни не приходилось видеть ничего интереснее, чем этот вечер для рабочих. Их было две с половиной тысячи, и более тонких и внимательных слушателей невозможно себе представить. Они ловили каждое мое слово, все поняли так, как нужно, смеялись и плакали с самой восхитительной искренностью и так воодушевили меня, что мне показалось, будто я живым возношусь на небо вместе со всеми своими слушателями».

Горе.

Столь высокая оценка рабочей аудитории закономерно следует из постоянного стремления Диккенса защитить досуг и радости бедняков от моралистов, ханжей и снобов. Уже в «Очерках Боза» он писал: «Редкие дурачества рабочих-подростков, право, терпимее дендизма в бакенбардах». В этом замечании тоже есть что-то наставительное, как и во многих его поступках. Буяны были не во вкусе Диккенса. Но ощущение свободы и радости, подаренных беднякам, когда их на минуту отпускает давящий гнет труда и нужды, уберегает Диккенса от мелодраматического нагромождения ужасов и страданий, а самих бедняков — от участи безымянных статистов в проектах более рентабельного общества или даже будущей утопии, а то и от скромной роли персонажей нравоучительной притчи. Разумеется, он сознавал, какой помехой к улучшению условий жизни рабочих был искушающе дешевый алкоголь, мы найдем тому немало доказательств в его романах — кирпичники в «Холодном доме», вечно пьяная жена Стивена в «Тяжелых временах», пропойца-отец кукольной швеи в «Нашем общем друге», да что далеко ходить — его преданный слуга Джон стал поворовывать в редакции, а довела его до такой жизни пьяница-жена. Но когда Крукшенк затеял серию гравюр, изображающих, как после бутылки джина и рождественского гуся рабочее семейство вступает на путь гибели, Диккенс отказался признать в его персонажах живых людей, а не марионеток. Пьянство, утверждал он, следствие нищеты, а не причина ее.

Признание положительных ценностей в жизни бедняков — Плорнишей, Набблсов, Тудлей — тем более замечательно, что здесь нет и тени сентиментальности, нет, как это бывает иногда, скажем, у Оруэлла, мысли, что такая жизнь самая достойная, что в ней много тепла, что она подлинно богатая жизнь; ничего этого нет, потому что мириться с трущобами Диккенс не намерен. И вдвойне дорога позиция Диккенса оттого, что его представление о жизни трудовых слоев народа питали картины страданий, работные дома и школы для неимущих[105] разорение и проституция, сумасшедшие дома, приюты для сирот и больницы для бедных, тюрьмы и мрачные притоны; другое дело, что жизнь бедняков повернулась к нему именно этой стороной — тут было множество причин: деятельность поборника реформ, интерес журналиста, просто человеческий интерес, интерес к необычному и, наконец, глубокое и искреннее сочувствие. Постепенно выделив четыре сопутствующих зла

(уже в «Оливере Твисте») — бедность, невежество, трущобы и преступность, — Диккенс предлагает свои неотложные меры: первое — немедленная расчистка трущоб, строительство приличных жилищ для бедняков; второе — постепенно дать народу хоть какое-нибудь образование. Этим двум задачам следует подчинить все остальное — реформу тюрем, женские права, миссионерскую деятельность за рубежом. Без решения проблемы трущоб и народного образования Англии не смыть с себя позорного пятна; надежды упрочить гражданский порядок будут оставаться химерой; будет все шире распространяться зараза преступности и эпидемий, глумясь над домашним счастьем благополучных слоев и буржуазными свадебными колоколами, которыми так охотно кончал романы сам Диккенс; наконец, на фоне трущоб и неграмотности Нагорная проповедь так и останется набором маловразумительных слов для массы темного народа, вроде Джо, и только будет потакать лицемерию «богобоязненных» буржуа.

Что путь к социальным преобразованиям лежит в первую очередь через устранение трущоб и неграмотности, Диккенс осознал не сразу. В описании крольчатника, где ютятся Фейгин и прочий сброд, конечно, уже есть мысль, что лачуги нужно срыть и построить хорошие дома, но всерьез задумывается обо всем этом Диккенс лишь после знакомства с Томасом Саутвудом Смитом. Он узнал этого борца за реформы и врача еще в бытность того членом комиссии по трудоустройству молодежи, где-то в начале сороковых годов. Доклад комиссии о зверском обращении с малолетними на шахтах и фабриках ужаснул Диккенса[{106}]. Спустя несколько лет Саутвуд Смит откроет ему глаза на «ужасающе длинный рабочий день». Но, думая прежде всего о том, каково беднякам сейчас, в эту самую минуту, Диккенс и здесь откажется быть дальновидным: «Необходимость все изменить в корне я вижу ясно; вместе с тем у меня не поднялась бы рука сократить заработки какой-либо семьи, когда средства к существованию у нее так скудны и неопределенны». Уяснив для себя противоречивость такой позиции, Диккенс перейдет от мысли о благотворительности и даже отдельных реформах к более широкому взгляду на общественное неблагополучие. Однако специальный доклад Смита, посвященный антисанитарным условиям быта бедняков, окончательно убедит его в том, что начинать надо с жилищного строительства. В 1843 году он выдвигает эту задачу в разряд первостепенных. Разразившаяся в 1850 году эпидемия холеры сделала ее еще более настоятельной. В 1852 году он заинтересованно обсуждает с мисс Кутс один из самых решительных по тогдашнему времени проектов расчистки трущоб и строительства новых домов: предполагалось построить на Колумбиа-сквер дома с дешевыми квартирами. Но в 1854 году нагрянула еще более страшная эпидемия холеры, и, возмущенный бездействием правительства, Диккенс опубликовал в «Домашнем чтении» обращение «К рабочим людям», серьезно встревожившее многих его друзей — и в их числе мисс Кутс — своим едва ли не революционным тоном. Рабочие, наставлял он, обязаны сами вступиться за свои права. Время приспело, ибо средний класс, «заново пробужденный голосом совести — гораздо более убедительным, смеем сказать, нежели низменные доводы самозащиты и страха, — охотно их поддержит. Наша печать готова употребить все свое влияние, чтобы помочь им… Пусть рабочие люди столицы и всех наших больших городов приложат весь свой ум, всю свою энергию, используют свою многочисленность, свою способность к единению, свое терпение и упорство для достижения одной-единственной цели. Тогда к рождеству они увидят на Даунинг-стрит правительство, а рядом, в палате общин, представительство, не имеющее ни малейшего фамильного сходства с холодной бездарностью, которой покуда славится все это сонное царство».

Таков был тон вызова, брошенного Диккенсом незадачливому правительству лорда Эбердина (он был высмеян в «Домашнем чтении» под именем впавшей в сомнамбулизм экономки Джона Буля миссис Эбигайль Дин, или просто — Эбби Дин).

«К рождеству» — а шел уже октябрь; «пусть приложат всю свою энергию, используют свою многочисленность» — ничего удивительного, что его читатели были ошеломлены и ждали революции, коль скоро рабочий класс, к которому он обращался, избирательного права не имел и, следовательно, не мог воздействовать на правительство конституционным

образом[107]. Но из самой статьи ясно видно, что ни к какой революции Диккенс и не думал призывать. Статья выдает крайнюю степень отчаяния: он сознавал невозможность каких-либо преобразований в оцепеневшем, равнодушном обществе.

Призывать рабочих постоять за себя типично для человека, самостоятельно пробившего свою дорогу в жизни. Отказываясь руководить какими-либо начинаниями, он не раз повторял рабочим, что они вправе ожидать помощи только от самих себя, и особенно рекомендовал их вниманию благотворительные организации, вроде Школы складских и конторских служащих или Фонда помощи художникам, где какую-то часть пожертвований — пусть незначительную — вносят сами заинтересованные лица. Диккенс питал предубеждение как против рабочих руководителей (безразлично — чартистских или из тред-юнионов), так и против лидеров обеих национальных партий, считая их неспособными к управлению и корыстолюбцами — к чему, надо признаться, у него было достаточно оснований. Все это вселяло в него надежду на некую стихийную массовую акцию, поддержанную доброжелательным средним классом и, конечно, далекую от революционности. Неясный ответ при ясном осознании безвыходности положения — странно ли, что Диккенс так остро переживал крушение своих надежд?

Итак, рабочий класс должен спасать себя сам, избегая насилия, ибо насилие грозит общественному порядку, а Диккенс в высшей степени уважал его, видя в нем единственную защиту от преступности, от разнузданности толпы, от злого в человеке. Значит, вся надежда теперь на образование? Но и тут затраченные усилия обернулись для страстного и отзывчивого человека полным разочарованием.

Школам отведено значительное место в его романах, но главным образом это частные школы, обслуживающие средний класс, они не имеют отношения к тому, о чем я веду речь: образование как панацея от всех общественных пороков, как средство, дающее рабочим людям возможность и в ужасающих тисках нищеты отстоять свою свободу.

Для уличных попрошаек и маленьких бродяжек, для барахольщиков, выторговывающих себе жалкий пенни, — для этой детворы предназначались так называемые «школы для нищих». Этим общедоступным школам Диккенс придавал огромное значение. Начались они с того, что где-то в 20-е годы несколько молодых энтузиастов-самоучек стали проводить с уличными беспризорниками нерегулярные беседы и занятия. В 1843 году Диккенс впервые посетил одну такую школу близ Холборна, которой по доброй воле руководил некий судейский чиновник.

«Школа для нищих».

И с этого времени, закрыв глаза на опасность оживления сектантских настроений, он энергично выступает в поддержку «школ для нищих»: убеждает мисс Кутс пожертвовать на них деньги (1843), публикует в их защиту пламенное письмо в «Дейли ньюс» (1846), гневно обличает отношение к ним властей в «Декабрьском видении», появившемся в «Домашнем чтении» в 1850 году:

> «Я видел министра в его кабинете: его обволакивал глухой стон Невежества, поднимающийся от земли, которой он управляет, до самых небес… Я видел тридцать тысяч детей, устремивших к небу свой вопль, — детей, которых ловили, секли, совали в карцер — все, что угодно, только не учили… Министр сказал: „Прислушайтесь к этому стону. Как сделать, чтобы он умолк?“ Ему советовали одно, предлагали другое, и кто-то шепнул в самое ухо: „Постарайся сам справиться. Наберись смелости!“ Но министр только пожал плечами и ответил: „Все это ужасно, но мне не хватит всей жизни исправить это зло“».

Несколько из этих «тридцати тысяч» Диккенс увидел воочию, посетив в марте 1852 года «школу для нищих» в Сэффрон-хилл по случаю передачи ей дрянных спален, где после уроков отсыпались бездомные дети и ютилась прочая публика. Рассказав, как увозят в

работный дом умирать старого пропойцу, Диккенс продолжает:

> «Рядом с этим несчастным, чужой ему и всему миру, стоял сиротка с лихорадочным румянцем на щеках и мрачно горевшими огромными глазами; и над ним смерть занесла руку; бутылочка с лекарством и какая-то записка — вот и все имущество, которое у него было. Бутылочку и записку ему дал врач, не нашедший для него места в переполненной больнице, и теперь он стоял в проходе, качаясь от слабости, пока Главный Самаритянин разбирал торопливо набросанные слова, выясняя основательность претензий маленького просителя. А тот, зажав в руке бутылочку, видимо, уже мало что сознавал и только мотался из стороны в сторону с остекленевшим взором. Трудно вообразить, чтобы нашлось хоть еще одно такое же одинокое и всеми покинутое существо, обременявшее в ту ночь нашу матушку-землю».

Этот мальчик — уже несомненный Джо, горчайший упрек, брошенный Диккенсом бесчеловечно жестокому обществу, а может, и вообще самая гневная страница в литературе; Джо — основа основ (ибо опуститься ниже некуда) крупнейшего социального романа Диккенса «Холодный дом», первый выпуск которого вышел в ноябре предыдущего, 1851 года; тогда же в Гайд-парке с триумфом открылась Всемирная Выставка, представившая во всей их славе промышленность и торговлю Великобритании. «Домашнее чтение» отозвалось на это событие крохотной заметкой, а своему помощнику Уиллсу Диккенс признался: «У меня инстинктивное предубеждение против Выставки, я испытываю чувство смутное и не объяснимое словами». Зная, что в это время он обдумывал «Холодный дом» — обвинительный акт всему общественному строю, — мы легко догадываемся, что представляло собой подобное «смутное чувство».

Детский труд на фабрике.

На краю бездны.

В течение почти полувека «Холодный дом» и следующий за ним роман «Большие надежды» были преданы забвению (почитатели Диккенса поздневикторианской эры и при Эдуарде их тоже никоим образом не жаловали)[108], и только в наше время, с возрождением интереса к Диккенсу и проникновеннее осознав природу его углубившегося пессимизма, критика восторженно приняла эти романы.

О них очень много написано, блестяще раскрыты их новизна и зрелость мысли; в нашем кратком обзоре мы рассчитываем хотя бы отчасти показать их необычайную силу и глубину.

«Холодный дом»

«Холодный дом» — один из тех редких случаев, когда по-журналистски чуткая отзывчивость на злобу дня превосходно согласовалась с художественным замыслом романа, хотя, как это часто у Диккенса, действие отодвинуто на несколько десятилетий назад. Канцлерский суд, о реформе которого много говорили в начале пятидесятых годов (кстати, ее надолго задержали правительственная коррупция и рутина, бывшие, по убеждению Диккенса, прямым следствием тогдашней двухпартийной системы), — Канцлерский суд сделался организующим центром романа, разящего пороки общественной системы в целом. С «прелестями» Канцлерского суда Диккенс познакомился еще в молодости, когда работал в юридической конторе, и в «Пиквикском клубе» яростно раскритиковал его чудовищную волокиту, поведав историю «канцлерского арестанта». Возможно, он заинтересовался им опять под влиянием газетной шумихи.

Среди судов разных ступеней Канцлерский суд был допотопной, закоснелой

организацией, паразитирующей на отсрочках, крючкотворстве и судебных пошлинах; бесконечно долгим и изнурительным процессом он губил душу и тело всякого, кто имел неосторожность увязнуть в его рутине, для чего достаточно было, чтобы вас просто упомянули в каком-нибудь опротестованном завещании. В таком же свете Диккенс видел и правительство: партии-близнецы дерутся за власть, стараясь не замечать общественные пороки, поскольку устранять их они не собираются. Погрязшая в бесконечном разбирательстве тяжба «Джарндис против Джарндиса», к которой причастно большинство героев романа, имеет своей параллелью правительственную чехарду кабинетов Будла и Кудла (смена у власти аристократических партий — это продуманная система, направляемая решительной рукой ее истового поборника сэра Лестера Дедлока, владельца фамильного поместья Чесни-Уолд в Линкольншире). Обе линии сводит вместе миледи Дедлок — она одна из истиц в тяжбе «Джарндис против Джарндиса», — и их сплетение образует громадную сеть, накрывшую решительно все общественные группы и, мне кажется, даже профессии, существовавшие тогда в Англии.

Развернув впечатляющую картину общества, Диккенс, вероятно, стяжает еще более блистательную победу, когда ни на минуту не даст читателю забыть, что эта самая сеть утверждена вертикально: наверху восседает лорд-канцлер на шерстяной подушке, а в своей линкольнширской усадьбе коротает дни сэр Лестер Дедлок, основание же громоздкой конструкции покоится на страданиях, оно давит на хрупкие и немытые плечи подметальщика улиц Джо, больного и неграмотного оборвыша. Возмездие не заставляет себя ждать, и зловонное дыхание ночлежки «Одинокий Том», где вместе с Джо прозябают такие же отверженные, врывается в уютные гнезда среднего класса, не щадит самое домашнюю добродетель. Образцовая героиня Диккенса Эстер, например, заражается от Джо оспой. В первой главе книги Лондон и Канцлерский суд окутаны туманом, вторая глава переносит в затопленный дождями, пасмурный Чесни-Уолд, в величественный загородный дом, где решаются судьбы правительственного кабинета. Однако обвинительный акт, выносимый обществу, составлен не без нюансов. Лорд-канцлер, например, доброжелательный господин — он внимателен к мисс Флайт, которую судебные отсрочки довели до умопомешательства, по-отечески беседует с «канцлерскими подопечными» Адой и Ричардом. Твердый, упорствующий в своих заблуждениях сэр Лестер Дедлок[109] тем не менее принадлежит к числу самых симпатичных персонажей Диккенса: он великодушно заботится о всех, кто прямо зависит от него, сохраняет рыцарскую верность своей прекрасной жене, когда ее бесчестье раскрывается, — в этом есть что-то даже романтическое. Да и надо ли, наконец, уничтожать Канцлерский суд и исправлять систему, которую сэр Лестер считает положенной Англии от бога? Кто будет кормить престарелого отца мистера Воулса и его троих дочерей, если Воулс потеряет возможность гонорарами и судебными пошлинами пустить по миру Ричарда Карстона? И что станется с жалкой развалиной, осколком Регентства кузиной Волюмнией, с ее ожерельем и детским лепетом, если ее благодетель сэр Лестер потеряет свое право определять судьбы страны?

Нигде не высказывая этого прямо, Диккенс дает понять, что общество, допустившее смерть Джо от голода и одиночества, вдвойне отвратительно, бросая кусок другим таким же несчастным. Здесь, безусловно, выразилось отвращение Диккенса к покровительству и зависимости, определяющим отношения между людьми: он знал, что это такое по собственной семье, особенно в последние пятнадцать лет жизни. Сказать, что Канцлерский суд и Чесни-Уолд символизируют туман и сырость, будет неверно, поскольку сразу вспоминаются такие неясные, расплывчатые символы, как море в «Домби и сыне» или река в «Нашем общем друге». Самое замечательное то, что и Канцлерский суд и туман вместе символизируют Англию, но еще они существуют сами по себе. Композиция, символика, повествование в «Холодном доме» — короче, все, за исключением, может быть, сюжета, художественно убедительно, поскольку их сложность не отменяет простой и ясной логики действия. Так, найденное завещание кладет конец тяжбе «Джарндисов» и никому ничего не приносит — всё съели судебные издержки; позор и смерть жены повергают в прах гордый

мир сэра Лестера; кучку обгорелых костей и пятно густой желтой жидкости оставит после «самовозгорания» алкоголик Крук, скупщик старья и железного лома, свой «лорд-канцлер» в мире рубища, голода и чумы. Прогнившее сверху донизу общество совершает полный оборот на страницах этого удивительного романа.

Здесь не место подробно останавливаться на длинном и разноликом списке dramatis personae[24] романа, скажем только, что, как правило, эгоистичные и поэтому пошлые герои тянутся к себе подобным, замыкаются в маленькие группки, пренебрегая семьей и зависимыми от них людьми, — но так же вели себя по отношению к народу и правящие классы Англии. Мистер Тарвидроп, толстяк и живая память о времени принца-регента, думает только о своих манерах; дедушка Смоллуид и его не знавшие детства внуки думают только о наживе; странствующий проповедник мистер Чедбенд думает только о своем голосе; миссис Пардигл, побуждающая своих детей употреблять карманные деньги только на добрые дела, думает о себе как о подвижнице, когда разносит церковные трактаты по домам, где сидят без хлеба; миссис Джеллиби, совершенно забросившая своих детей, разочаровывается в миссионерстве в Африке и вступает в борьбу за женские права (перед лицом вопиющего народного бедствия и миссионерство, и эти права доводили Диккенса до бешенства). И наконец, не устает бесхитростно выбалтывать собственное мнение о себе мистер Скимпол, этот обаятельный недоросль, не дурак пожить за чужой счет и острый на язычок. Все они как дети самозабвенно предаются своим пустякам, а мимо, не привлекая их внимания, идут голод, болезни.

Лондонский туман.

Мисс Сара Уайтхед. «Холодный дом».

Что касается Джо, воплощенного символа жертвы, то этот образ, мне думается, заслуживает высшей похвалы. Ни тяжеловесный пафос, ни даже малодраматическое чтение «Отче наш» на смертном одре не в силах ослабить впечатление, которое оставил по себе пугливый и бестолковый, как звереныш, Джо — всеми брошенное, забитое, затравленное существо. Образ покинутого и бездомного ребенка у Диккенса в случае с Джо получил свое самое полное выражение. В образе Джо нет ничего возвышенного и романтического, Диккенс вообще «не подыгрывает» ему, разве только намекает, что природная порядочность торжествует над злом и безнравственностью. В книге, которая подчеркнуто отказывает в добродетели диким африканцам, Джо (как конюх Хью в «Барнеби Радже») — единственная дань традиционному образу благородного дикаря. Сострадание Диккенса беднякам ярче всего выразилось в той сцене, где Гуся, сиротка-служанка в доме Снегсби (то есть последний человек в викторианском быту), поражаясь и сочувствуя, наблюдает сцену допроса Джо: она заглянула в жизнь, еще более беспросветную; бедняки всегда приходят друг другу на помощь, и добросердечная Гуся отдает Джо свой ужин:

«— На вот тебе, покушай, бедный мальчуган, — говорит Гуся.

— Премного благодарен, сударыня, — отзывается Джо.

— Небось есть хочется?

— Еще бы! — отвечает Джо.

— А куда девались твои отец с матерью, а?

Джо перестает жевать и стоит столбом. Ведь Гуся, эта сиротка, питомица христианского святого, чей храм находится в Тутинге, погладила Джо по плечу — первый раз в жизни он почувствовал, что до него дотронулась рука порядочного человека.

— Не знаю я про них ничего, — говорит Джо.

— Я тоже не знаю про своих! — восклицает Гуся».

---

[24] Действующих лиц *(лат.)*.

«Бедный мальчуган» в устах Гуси звучит едва ли не «по-господски», и одно это убеждает меня в том, что Диккенсу удавалось передать высокий пафос и глубокое чувство, сохраняя на лице озорную улыбку и не ударяясь в сентиментальность.

Большинство сегодняшних читателей «Холодного дома», вероятно, не согласятся с моей оценкой романа, поскольку она игнорирует главный, по их мнению, просчет романа — характер героини, Эстер Саммерсон. Эстер сирота, лишь с середины книги мы узнаем, что она незаконнорожденная дочь миледи Дедлок. Взятая под опеку мистером Джарндисом, она живет у него с другими его подопечными. Диккенс сделал смелый шаг, взяв Эстер в соавторы — половина книги написана от ее лица. Решение это представляется мне весьма разумным — ведь только так может читатель войти в жизнь сломленных обществом жертв; зато в других главах, где повествование ведет автор, он увидит в совокупности систему травли и преследований[110]. Эстер — героиня решительная и смелая, в чем особенно убеждают ее поиски матери, когда тайна миледи уже раскрылась, — между прочим, эти сцены принадлежат к лучшим у Диккенса изображениям динамики действия; Эстер имеет мужество высказать в лицо мистеру Скимполу и мистеру Воулсу, какие они никудышные люди, — для робкой и женственной героини Диккенса это кое-что да значит. К сожалению, Диккенс опасается, что сами мы не сумеем оценить достоинства Эстер, каковые, естественно, суть домовитость, бережливость и сметливость, а посему заставляет ее, невозможно смущаясь, повторять для нас все похвалы, расточаемые в ее адрес. Этот недостаток, может, и свойствен рассудительным девушкам, но, чтобы согласоваться с диккенсовским идеалом женственности, девице следует быть скромной в каждом своем слове.

Неумение и нежелание разобраться в женской психологии оборачиваются еще одним недостатком, и гораздо более серьезным: по логике романа тяжба Джарндисов губит всех, кто оказывается к ней причастным, но логика тоже оказывается опрокинутой, как скоро мы узнаем, что позорный проступок миледи и ее роль истицы в процессе нисколько между собой не связаны. Это тем более бросается в глаза, когда полоумная просительница мисс Флайт рассказывает, как ее сестра пошла по плохой дорожке: семья втянулась в судебную волокиту, обеднела, потом и совсем распалась. Но сестры мисс Флайт в романе нет, и о ее грехопадении сказано глухо; провинность же миледи Дедлок образует центральную интригу романа — но миледи прекрасна; и Диккенс демонстрирует полную глухоту к природе женщины, решительно отказываясь анализировать досадное пятно на прошлом миледи или хотя бы толком объяснить, как все было, — неважно, что на этой тайне держится книга. Но не будем слишком придирчивы: Эстер гораздо симпатичнее и живее вечной хлопотуньи Руфи Пинч; да и миледи Дедлок, лишившаяся скучного и неприступного декорума, — характер куда более жизненный, нежели другая гордячка и красавица, Эдит Домби. Даже ахиллесова пята Диккенса вроде бы не так уязвима в этом беспощадном романе-приговоре.

Однако в чем же спасение, по Диккенсу? К концу романа подбирается несколько положительных личностей и содружеств. Самое замечательное здесь — мистер Раунсуэлл и все, что стоит за ним. Это своими силами пробившийся в жизни «железных дел мастер» из Йоркшира, где фабрики и кузницы шумно и радостно гомонят о процветающем мире труда и прогресса, поют отходную по дряхлому миру Чесни-Уолда с его парализованным владельцем. В Йоркшир и уезжает Эстер со своим мужем, Алленом Вудкортом; он несет людям руки и сердце врача — это осязаемая помощь, не то что смутная филантропия в ранних романах Диккенса.

Забастовка.

И не ирония ли судьбы, что инициативный промышленный Север, аванпост английского капитала в викторианскую эпоху, принял на себя очередной сокрушительный

удар Диккенса? В 1854 году вышел роман «Тяжелые времена».

Закончив публикацию «Холодного дома», Диккенс в обществе своих молодых друзей, Уилки Коллинза и художника Эгга, уехал в Италию. Приятно было отдохнуть от Англии, работы, семьи, хотя молодые спутники порою раздражали его, чему виной отчасти были их скромные средства, конечно мешавшие им всюду поспевать за Диккенсом.

Вернувшись в Англию, он сделал первый вклад в дело грядущего десятилетия, устроив настоящие платные публичные чтения в Бирмингеме; выручка с выступлений шла в пользу Института Бирмингема и Средних графств. На всех трех чтениях, прошедших с огромным успехом, присутствовали его жена и свояченица[{111}]. Однако до поры до времени он игнорирует нахлынувший поток приглашений. Трудно сказать, сколько еще продолжалась бы сулившая депрессию передышка в работе, если бы упавший спрос на «Домашнее чтение» не вынудил Диккенса приняться за новый роман, а точнее, не поторопил бы его с ежемесячной данью, поскольку идея нового произведения уже вызрела. Возможно, недавняя поездка в Бирмингем разбудила в его душе ужас перед доменными печами Мидленда, впервые с такой силой выразившийся в кошмарном видении адских печей и обезумевшего, глухо ропщущего люда в «Лавке древностей». На помощь художнику подоспел журналист, взбудораженный двадцатитрехнедельной забастовкой и локаутом на хлопчатобумажных фабриках в Престоне — в январе 1854 года Диккенс едет в Ланкашир, чтобы быть свидетелем битвы между владельцами предприятий и рабочими. Уже в апреле выходит первый выпуск романа «Тяжелые времена». Успех романа вернул «Домашнему чтению» блеск его славы и материальное процветание.

«Тяжелые времена»

В романе «Тяжелые времена» Диккенс наиболее полно и с особенной остротой раскрыл свое отношение к викторианскому обществу. Здесь он ополчается на идею прогресса, как его понимали трезвые капиталисты-викторианцы, исповедовавшие принципы laissez faire[{112}]. Начиная с «Оливера Твиста», он постоянно критикует тот аспект утилитаризма, который видит в человеке отвлеченную статистическую единицу[{113}]; порицает образование, которое губит воображение слепым преклонением перед фактом; утверждает веру в честность и трудолюбие простого английского рабочего; выступает в защиту бедных и угнетенных. В «Тяжелых временах» возникает, однако, и новый момент: умение обойтись без чьей-либо помощи и тяжелым трудом, во всем ограничивая себя, выбиться в люди Диккенс отказывается признать безусловной добродетелью. Правда, этот выпад отчасти ослаблен тем обстоятельством, что хвастовство задиры-фабриканта Баундерби, якобы собственными силами «выбравшегося из канавы», на поверку оказывается враньем; ему помогли, его поддержали в жизни скромные любящие родители, и тем не менее Баундерби действительно человек, который упорным трудом, ценою лишений, на одном честолюбии выбился из низов. Однако эти достоинства не украшают его, ведущего представителя бездушной системы эксплуатации.

Руки мистера Раунсуэлла, «железных дел мастера» из «Холодного дома» (и в равной степени это можно сказать о его рабочих), «жилистые и очень сильные». Еще они «немножко закопчены», но, несмотря на возможные недостатки, всем обязанный собственным трудам йоркширский мир мистера Раунсуэлла обещает в конце романа целительный прогресс; а мир мистера Баундерби, тоже, казалось бы, творение его собственных рук, несет окружающим только нищету и смерть. Таким образом, в этом романе Диккенс расстается с одной из своих самых живых надежд (а их у него оставалось немного) — с надеждой на самостоятельность, честолюбие и способность утвердиться в обществе. На этом зиждется успех его собственной жизни, но это совсем не подтверждалось опытом других членов общества. Благожелательные старички его ранних произведений все принадлежали к числу людей, пробившихся в жизни своими усилиями: Пиквик, братья Чирибл, возродившийся к новой жизни Скрудж, Гарленд, старый Мартин Чеззлвит. Но

мистер Баундерби их всех упраздняет. Отныне честолюбивые устремления будут вызывать у Диккенса откровенную неприязнь, единственный ответ на социальную несправедливость — устраниться, уйти в душевный покой и христианское смирение, вести сугубо частную жизнь, посильно украсив ее добрыми делами.

И конечно, никаких бунтов. «Тяжелые времена» — книга резкая, но это далеко не социалистический трактат, каким его хотели видеть некоторые современники. Забастовщики здесь все положительные люди, введенные в заблуждение преследующим свои цели ловким подстрекателем Слекбриджем. Левых критиков, одобрявших обличение капитализма у Диккенса, неизменно ужасал отвратительный, исполненный желчи портрет предводителя забастовщиков. Действительно, картина разительно отличается от изображения забастовщиков в Престоне, которым Диккенс посвятил очерк в «Домашнем чтении» в начале февраля 1854 года, всего за два месяца до публикации первого выпуска романа. Диккенс пишет, что митинг забастовщиков (если не ошибаюсь, он побывал только на одном) оставил у него самое благоприятное впечатление своей сознательностью, организованностью: «Если сравнить это собрание с заседанием в палате общин с точки зрения тишины и порядка, то достопочтенный спикер отдал бы предпочтение Престону»[{114}]. Он специально обращает внимание на то, что стачечный комитет решил не заслушивать манчестерскую делегацию Рабочего Парламента[{115}], когда выяснилось, что делегаты намерены выступить не по поводу данной стачки, а с широкой программой политических требований. Подобной сдержанности, умеренности и просто порядка нет и в помине у распоясавшихся демагогов, выведенных им в романе «Тяжелые времена».

И все же, мне кажется, радикально настроенным читателям не следует удивляться разнобою в мнениях Диккенса. Действительно, в своей статье «О забастовке» Диккенс рассказывает, как в поезде защищал бастующих от нападок господина преклонных лет, заявлявшего, что «их надо хорошенько проучить… привести в чувство». Примечательно, однако, что Диккенс выступает только против локаутов, проводимых нанимателями, но не в поддержку самой забастовки, хотя и считает ее оправданной.

Три года назад, во время железнодорожной забастовки, он еще так не думал. Он не хотел, чтобы к забастовщикам были применены репрессии, зато настоятельно рекомендовал им вернуться к работе, поскольку они не имеют права использовать свою силу во вред обществу и уж тем более во вред железнодорожным компаниям, которые не пожалели своих капиталов, чтобы дать им работу: «Совершенно очевидно, что, если бы директора и решились на уступки, они сочли бы недостойной сделку с теми, кто выступает против общественной пользы и безопасности».

И все-таки между карикатурным портерном лидера забастовщиков в романе и благожелательной картиной в статье о Престоне действительно лежит пропасть. Может быть, Диккенс погрешил взглядами, угождая мелкобуржуазному читателю? Нет, это был, в общем, тот же читатель, которому предназначалась и статья. Мне кажется более вероятным другое: роман потребовал множества деталей, и все они укрупнены, тогда как в описании митинга Диккенс ограничился тем, что выразил, основываясь на собственных резонах, свое пренебрежительное отношение к наиболее активным чартистским руководителям, выказал страх перед разгулом толпы и тем, разумеется, угодил среднему классу, которому предстояло принимать живейшее участие в обсуждении социальных реформ на страницах «Домашнего чтения».

Какое место занимает этот роман в творчестве Диккенса? Стремительный успех романа все же не сделал его любимым чтением широкой публики. Однако у него были горячие поклонники из числа очень авторитетных лиц: Бернард Шоу, вообще многим в своем творчестве обязанный Диккенсу, и Ф. Р. Ливис, в последние десяток-другой лет создавший роману чрезвычайно высокую репутацию в академических кругах, которые, надо признаться, к Диккенсу не особенно благоволят. Поскольку читателю возвращают роман забытый, но интересный, предприятие это заслуживает похвалы; но при этом читателю не открывают подлинных шедевров Диккенса, а это достойно решительного осуждения. Относить же

«Тяжелые времена» к шедеврам Диккенса — дело рискованное. Чем обычно мотивируют столь ответственный вывод? Краткость, ясная мораль, простота фабулы и характеров, отсутствие юмористических диалогов и побочных сюжетных линий. Да ведь эта пресловутая сжатость объясняется исключительно режимом издания еженедельника, и эту форму работы сам Диккенс считал «губительной», он не возвращался к ней более двенадцати лет — такими выпусками выходил только «Барнеби Радж», но там были более развернутые эпизоды.

Однако ни эта вынужденная краткость, ни спешка, в которой издавался, роман, еще не могли помешать ему стать шедевром. Скорее, наоборот. Но шедевр не вышел.

Мораль романа «Тяжелые времена» сформулирована уже в первых двух главках, где идет рассказ об утилитаристской школе мистера Грэдграйнда, когда дочь циркача Сесси Джуп, ко всеобщему негодованию, не может определить, что есть лошадь, зато образцовый ученик Битцер сразу дает правильный ответ: «Четвероногое. Травоядное. Зубов сорок, а именно: двадцать четыре коренных» и т. д. Противопоставление мертвого мира фактов (мистер Грэдграйнд) миру воображения (Слири и его цирк) дано совершенно четко. Редкий у Диккенса случай, когда удивительно простой сюжет с самого начала подчинен замыслу всего произведения в целом. Но этим, пожалуй, и исчерпываются достоинства романа (хотя еще останется много хорошего и интересного чтения), поскольку недостаток места вынудил автора скомкать и попросту смазать другую общественную проблему, занимавшую Диккенса, может быть, еще сильнее, чем первая, — проблему бракоразводных законов, исключительно жестоких в Англии.

Об этом приходится пожалеть, поскольку и сам роман, и особенно образ Луизы Баундерби, обещавший стать одним из самых интересных женских характеров у Диккенса, приоткрывают новые глубины. Воспитание «фактами» засушило душу Луизы, дочери мистера Грэдграйнда, навязало ей предельно упрощенный, сугубо делячеcкий, прагматический взгляд на жизнь; по настоянию отца и желая помочь брату лучше устроиться в жизни, а более всего — так и не успев пробудиться от духовной спячки, она выходит замуж за грубого мужлана; потом чуть не падает жертвой пустого лондонского остряка и соблазнителя, поскольку принимает его цинизм за смелое осуждение бессмысленной, как она теперь видит, жизни. Перед нами характер и тема в духе Джордж Элиот. В последующих романах Диккенс даст самостоятельную и глубокую разработку этих психологических аспектов. Но в «Тяжелых временах», как нигде нуждаясь в просторе для размышлений и анализа, Диккенс вынужден обрывать себя и сбиваться на скороговорку до такой степени, что история Луизы лишь намечает проблему, ждущую более глубокого исследования. А дочь циркача Сесси Джуп, своевременно подоспевшая со своей незамутненной ясной моралью и любящей душой и спасшая Луизу, — она слишком долго (даже для такой маленькой книги) отсутствовала, чтобы мы могли составить представление о ее духовном развитии и, главное, поверить в него.

И потом, место действия — индустриальный городок в Северной Англии, где Диккенс вовсе не чувствует себя дома. Кокстаун был бы очень хорош в публицистической статье. Вообще Диккенс умел дать характеристику даже малознакомых мест, но характеристику эпизодическую. Например, после своих многочисленных поездок по Франции ему удалось в одном-двух абзацах убедить нас в реальности городка Шалон-сюр-Сон в романе «Крошка Доррит»; но городок этот увиден глазами путешественника, это просто место, где оправданный Риго скрывается от преследующих его мстителей. Кокстаун — в центре романа «Тяжелые времена», и, однако, он не органичен ему, сколько бы ни старался Диккенс поправить дело хорошей публицистикой — например, параллель фабричных машин с сумасшедшими слонами; и поскольку роман не сосредоточен вокруг единого центра — лишь это привносит в романы Диккенса дыхание подлинной жизни, — то очень часто возникает чувство, что слабой прозы непомерно много, а хорошей мало. Существование мистера Баундерби на страницах романа состоит из бесконечного кружения в сфере чванливой трескучей демагогии; зато драматическое сосуществование старого аристократического правящего класса Англии с новым жестоким миром мистера Баундерби превосходно

намечено уже тем обстоятельством, что Баундерби берет в экономки пожилую даму с аристократическими связями, но без средств.

По поводу этого далеко не полюбовного сожительства между деньгами и знатностью мистер Баундерби закатывает одну из своих самых нелепых рацей, над которой, однако, имеет смысл задуматься.

> «В ту пору, когда кувыркаться в уличной грязи на потеху публике было бы для меня сущим благодеянием, счастливым лотерейным билетом, вы сидели в Итальянской опере. Вы, сударыня, выходили из театра в белом шелковом платье, вся в драгоценных каменьях, блистая пышным великолепием, а мне не на что было купить пакли, чтобы посветить вам». — «Разумеется, сэр, — отвечала миссис Спарсит со скорбным достоинством, — Итальянская опера была мне знакома с весьма раннего возраста». — «И мне, сударыня, и мне, — сказал Баундерби, — но только с оборотной стороны. Можете мне поверить — жестковато было спать на мостовой под колоннадой Итальянской оперы. Такие люди, как вы, сударыня, которые с детства привыкли нежиться на пуховых перинах, и понятия не имеют, каково это — улечься спать на камни мостовой. Это надо самому испробовать».

Попутно заметим, что этот прелестный разговор касается времени, когда и Баундерби и миссис Спарсит жили в Лондоне (а это уже мир романов «Холодный дом» и «Крошка Доррит»), а вовсе не в туманном Кокстауне.

Итак, в список обвинений, предъявленный Диккенсом викторианскому обществу, включаются (впрочем, только временно) и подводят ему черту промышленный прогресс и добродетели laissez-faire и борьбы за «место наверху». В середине пятидесятых годов, когда были написаны «Тяжелые времена» и «Крошка Доррит», отчаяние писателя в связи с положением в Англии достигло предела; на эти настроения наложилось, как мы увидим позже, растущее разочарование в семейной жизни, завершившееся уходом от Кэтрин. К холере и ужасающим жилищным условиям, к невежеству, рождающему преступность, при совершенной бездарности и бездеятельности правительства, теперь прибавилась Крымская война, которая велась так же бездарно, бестолково и без малейшего чувства ответственности, обрекая солдат на страдания. Именно в эти годы впервые в жизни Диккенс с головой уходит в откровенную политику — настолько отчетливо он сознавал, что существующая система требует безотлагательных преобразований сверху донизу.

Карикатура на лорда Пальмерстона.
Журнал «Панч».

О некоторых несуразностях в ведении войны имел определенное мнение очевидец Лэйрд, в прошлом археолог, нашедший и раскопавший Ниневию, а ныне радикал, член парламента. Лэйрд настаивал на реформе всей английской системы управления и в поддержку своих парламентских требований создал общество, призванное выражать общественное мнение. Диккенс принимал деятельное участие в создании Ассоциации по проведению реформы управления страной, даже выступал на ее собраниях. В письме Лэйрду (апрель 1855 года) он высказывает свой достаточно мрачный прогноз создавшегося положения и малоутешительные надежды на его исход.

> «Ничто сейчас не вызывает у меня такой горечи и возмущения, как полное отстранение народа от общественной жизни… Все эти годы парламентских реформ народу так мало приходилось участвовать в игре, что в конце концов он угрюмо сложил карты и занял позицию стороннего наблюдателя. Игроки, оставшиеся за столом, не видят дальше своего носа. Они считают, что и выигрыш, и проигрыш, и вся игра касаются только их одних, и не поумнеют до тех пор, пока стол со всеми ставками и свечами не полетит вверх тормашками… Ведь точно такое же настроение умов было во Франции накануне первой революции, и достаточно

> одной из тысячи возможных случайностей — неурожай, очередное проявление наглости или никчемности нашей аристократии… проигранная война… и вспыхнет такой пожар, какого свет не видел со времен Французской революции.
>
> Тем временем что ни день, то новые проявления английского раболепия, английского подхалимства и других черт нашего омерзительного снобизма… Мне кажется, что руководить общественным мнением в ту пору, когда это мнение еще не сформировалось… немыслимо… помогать народу, который сам отказывается помочь себе, столь же безнадежно, как помогать человеку, не желающему спасения… Я могу лишь неустанно напоминать ему о его обидах».

Что он и делал в своем журнале и в следующем романе — «Крошке Доррит». И конечно, без особого успеха. Предприятие Лэйрда с треском провалилось в парламенте. Система управления претерпела некоторые изменения только в год смерти писателя. Не прошло и года после падения Севастополя и победы англичан в войне, когда он писал мисс Кутс 13 августа 1856 года:

> «Они умудрились все испортить после заключения мира. Впрочем, я всегда твердо знал, что лорд Пальмерстон — пустейший шарлатан, какого только можно вообразить, тем более опасный, что это видят не все. Не прошло и трех месяцев после заключения мира, а главные условия договора уже нарушены, и весь мир смеется над нами! Я так же не сомневаюсь в том, что в конце концов эти люди добьются того, чтобы нас завоевали, как не сомневаюсь в том, что в один прекрасный день умру. Долгое время нас ненавидели и боялись. И стать после этого посмешищем очень и очень опасно. Никто не может предугадать, как поведет себя английский народ, когда он наконец пробудится и осознает происходящее».

И еще через год, теперь после восстания сипаев в 1857 году, он с той же безнадежностью смотрит на положение страны:

> «Я бы хотел быть главнокомандующим в Индии. Первым делом я бы потряс эту восточную расу, объяснив им на их собственном языке, что считаю себя назначенным на эту должность по божьему соизволению и, следовательно, приложу все усилия, чтобы уничтожить народ, запятнавший себя недавними жестокостями…»

В том же году он пишет рассказ «Страдания некоторых английских заключенных», где отдает должное храбрости английских леди во время восстания сипаев, хотя действие рассказа происходит на пиратском побережье Южной Америки, а Индия даже не упоминается. В следующем году его целиком поглотят личные проблемы. Он останется другом бедняков, будет столь же скептически относиться к парламенту, но никогда уже, если не считать одной смелой речи, не будет принимать политические вопросы близко к сердцу, да и вообще столь прилежно заниматься политикой, как это было в середине пятидесятых годов.

«Крошка Доррит»

В «Крошке Доррит», выходившей ежемесячными выпусками с конца 1855 до лета 1857, отразилось отчаяние Диккенса по поводу некоторых социальных проблем, но то было не отчаяние «Холодного дома». Разумеется, эксплуатация, наглость и черствость богачей, снобизм и самодовольство среднего класса нашли свое место в романе, однако все это отступает на второй план перед той страшной болезнью, от которой никому нет спасения. *Никому.* Ни в одном романе Диккенса не было такого числа «серых», а не «черных» или «белых» героев: в «Крошке Доррит» есть несколько отъявленных негодяев, а один персонаж — абсолютное воплощение зла, но почти во всех отрицательных героях есть что-то хорошее,

а у положительных — немало пороков. Единственный безупречный герой романа — изобретатель Дойс: этот образ — дань творческой силе, силе искусства, которому Диккенс посвятил свою жизнь. Примечательно, однако, что Дойс может найти покупателей для своего изобретения только за границей, в Санкт-Петербурге, этой цитадели деспотизма; сильнее выразить скептическое отношение к парламенту просто невозможно, поскольку в это самое время Англия и русский самодержец, которого Диккенс откровенно презирал, находились в состоянии войны.

Даже яростно обрушиваясь на социальный строй Англии, на преуспевающих и власть предержащих, Диккенс никогда не упускал случая пройтись и по адресу подонков и тунеядцев. В «Крошке Доррит» Диккенс направил свой гнев против тех, кого цинизм, отчаяние, уязвленность и упоение благородной бедностью и неудачами в жизни делают молчаливыми, отчужденными, ожесточившимися, а то и приятно увлеченными соучастниками творимой в мире несправедливости.

Никогда еще из-под пера Диккенса не выходила столь многолюдная, многоликая галерея неврастеников. Прикованная к креслу нервным параличом миссис Кленнэм, призывающая громовые ветхозаветные проклятья на греховный мир, по отношению к которому она и сама весьма не безгрешна; мисс Уэйд, оскорбленная положением гувернантки, полная ненависти соблазненной женщины к семейному очагу, старательно, чуть ли не извращенно распаляющая мстительное чувство социального неравенства у другой девушки-сироты; Фанни Доррит, выходящая замуж без любви и смысла, только чтобы унизить блестящим положением гордую красивую свекровь, относившуюся к ней свысока в годы ее бедной юности; Генри Гоуэн, неудачник, испорченный человек, компрометирующий всех художников своей причастностью к искусству, а в жизни старающийся низвести до своего уровня людей порядочных и благородных; его великолепно показанная мать, вдова, тонко и деликатно жалящая всех, кто подвернется, в отместку за одолжение, которое она делает Хэмптон Корту, живя в нем; наконец, Эдвард Доррит, как считают, самый великолепный драматический герой Диккенса, старейший обитатель долговой тюрьмы, «отец Маршалси», превративший свою убогую, затхлую тюремную камеру в тронный зал, где он принимает других должников, а те оказывают ему знаки уважения, посмеиваясь за его спиной, и одаряют его крохотными взятками, которые он изволит милостиво принимать. Все персонажи романа составляют вместе неповторимую симфонию — симфонию соучастия в делах мира, который, как им представляется, оттолкнул их, отверг. Даже единственный настоящий злодей, дьявольский персонаж в духе Диккенса, Риго-Бландуа, и тот вплетает в этот общий хор свои «джентльменские» притязания, стараясь, чтобы мир понял свою обязанность участвовать в его преступных махинациях. Перед нами кунсткамера с множеством невыразительно серых или причудливо разукрашенных насекомых, пригвожденных собственными мелкими обидами.

И все же печаль и отчаяние не могут окончательно заглушить юмор Диккенса в «Крошке Доррит»: в романе происходит слияние ужасного, абсурдного и просто фарсового начала, достигающее патетических высот, неведомых другим произведениям писателя и вообще редких в искусстве (ведь пафос, как правило, клонит в односторонность, хотя и выпрямляет душу). Раньше Диккенс негодовал по поводу лучших условий в Ньюгетской тюрьме по сравнению с долговой. И вот теперь он наконец возвращается в тюрьму, где сидел его отец, в старую тюрьму Маршалси, чтобы развеять иллюзии о мучиническом венце должников. В детстве он возмущался, что его отец вынужден сидеть в тюрьме, теперь эти чувства владеют Крошкой Доррит, и, право, они единственное пятнышко, оставленное тюрьмой, на ее благородном характере: «А что он терпит нужду, бедненький, так разве он в этом виноват? Четверть века прожив в тюрьме, трудно разбогатеть». Но как ни преданна Крошка Доррит своему отцу, она понимает, что неправа: «Да, я знаю, не следует так рассуждать. Не думайте обо мне дурно, это выросло со мной здесь».

Чудовищная атмосфера претенциозного самомнения, порождаемая долговой тюрьмой Маршалси, поразительно высмеяна в сцене, где мистер Доррит принимает у себя в камере

старого рабочего, мистера Нэнди, которого на один день отпустили из работного дома. Разоренный заключенный повелевает угостить чаем честного нищего, словно какой-нибудь атаман шотландских разбойников из романа Вальтера Скотта, покровительствующий горемыке-фермеру; так Диккенс, в свое время обрушившийся на ньюгетских баловней, защищая права должника-отца, теперь развенчивает аристократические замашки плаксивого тунеядца и нахлебника. В сцене же музыкальной вечеринки, где мистер Доррит председательствует на правах «отца Маршалси», Диккенс безжалостно изобличает потуги обитателей долговой тюрьмы на духовную утонченность и беззаботную праздность.

> «Порою чей-нибудь могучий бас, перекрывая прочие голоса, хвастливо уверял слушателей, что плывет по волнам, или скачет в чистом поле, или преследует оленя, или бродит в сердце гор, или вдыхает аромат вереска; но смотритель Маршалси не смутился бы этими уверениями, зная, как прочны тюремные замки́».

Образ мистера Доррита в романе — триумф комедии, комедии горькой, а в иные минуты, когда он близок к пониманию своего положения, — страшной. Речь мистера Доррита на изысканном приеме у миссис Мердл в Риме, когда, забыв, что он теперь знатный, богатый английский милорд, мистер Доррит переходит на жаргон тюрьмы, — эта сцена не уступает по силе «скандалам» — например, благотворительному вечеру у губернаторши в «Бесах», — которых так много в романах Достоевского.

В «Крошке Доррит» есть персонаж, воскрешающий более привычный, необузданный мир диккенсовского юмора. Это Флора Финчинг, один из его невразумительных оракулов, по праву соперничающая с миссис Никльби и миссис Гэмп. Флора — следствие глубокого разочарования, которое Диккенс пережил в 1855 году, встретившись со своей старой любовью. Марией Биднелл, вновь посетившей его жизнь в образе дородной и очень разговорчивой матроны — и как раз перед тем, как ему сесть за новый роман! Флора, бывшая любовь Артура Кленнэма, — заурядным образом глупа, каждое ее слово — профанация романтического мироощущения. Не случайно книга, которую Артур не вернул Флоре, когда двадцать лет назад родители разлучили их, — «Поль и Виргиния», библия романтического пиетета перед простой жизнью[116]. Словоизвержение Флоры не просто поток плоских романтических пошлостей, в ее уста Диккенс вложил и некоторые свои курьезные предрассудки, особенно когда Флора пересказывает мнения своего покойного здравомыслящего супруга «мистера Ф.». Каждое слово Флоры — готовая цитата, но, пожалуй, будет достаточно привести отрывок из ее итальянских впечатлений: в них вся Флора, а в последней абсурдной фразе сказывается еще и собственное брезгливое отношение Диккенса к классической скульптуре:

> «Ах, неужели в Италии? — воскликнула Флора. — В этой стране грез, где запросто растут повсюду виноград и инжир, и ожерелья из лавы, и браслеты тоже, и огнедышащие горы, живописные до невозможности, хотя если маленькие шарманщики бегут от них подальше, чтобы не изжариться заживо, ничего нет удивительного, они же еще совсем дети, и как человечно, что они и своих белых мышек забирают с собой, неужели же она в этой благословенной стране и вокруг нее одна небесная лазурь, и умирающие гладиаторы, и Бельведеры, хотя сам мистер Ф. относился к ним с недоверием и, бывало, говорил под веселую руку, что как же это так, на одних целые штуки полотна наверчены и даже в складках все, а другие вовсе без белья, а середины нет, и в самом деле непонятно, почему такие крайности, хотя, может быть, там изображены только самые богатые и самые бедные».

Мария Биднелл в глазах юного Диккенса была чудом совершенства, воплощением прелести и грации; но она обошлась с ним жестоко. Миссис Винтер (под этим именем она появилась на его горизонте в 1855 году) предстает в образе Флоры, тучной, непроходимо

глупой, неповоротливой женщиной, лезущей не в свое дело, у которой, однако, есть качество, Марии не знакомое, — золотое сердце. Что ни говорите, а Флора — одно из самых привлекательных созданий Диккенса. Однако в период работы над романом его обуревали столь мрачные настроения, что он навязал Флоре, воплощению романтической любви, вопреки рассудку и приличиям, общество тетушки мистера Ф., — еще один замечательный комический персонаж; это живое наследство былого брака, пребывая в состоянии старческого маразма, преследует Артура Кленнэма, старую любовь Флоры, необъяснимой и упорной ненавистью, равной по силе преданности Флоры. Нет нужды обращаться к фрейдизму, чтобы обнаружить в этой странной паре воплощение едва ли излечимого болезненного начала, расщепляющего личность, разлучающего людей, отдающего их во власть самообмана.

И однако, Диккенс провидит некоторую надежду и для этого больного мира, мира неврастеников. С того момента, когда разбогатевший мистер Доррит теряет рассудок и вновь видит себя в камере долговой тюрьмы, а самоубийство Мердла разоблачает перед всеми этого мошенника, завеса тайны до некоторой степени спадает и на некоторых героев нисходит дар самопознания — даже миссис Кленнэм в одно мгновение излечивается от многолетнего паралича, в который ее повергли грехи и гордыня. Это освобождение узников показано тонко и убедительно, но, сколько бы ни говорилось в последнее время в защиту писательской техники Диккенса, кульминация, к сожалению, весьма ослаблена запутанным сюжетом. Мы расстаемся с героями романа под впечатлением последних строк, как бы разрешающих бремя зла, бремя скрытых и коварных болезней, обнаруженных и диагностированных Диккенсом:

> «Как только с подписями было покончено, все расступились, и Крошка Доррит с мужем вышли из церкви вдвоем. С минуту они помедлили на паперти, любуясь далью, залитой светом ясного осеннего дня; потом пошли своей дорогой.
>
> Пошли туда, где ждала их скромная и полезная жизнь, полная радости и труда на благо ближнему… Спокойно шли они вперед, счастливые и неразлучные среди уличного шума, на солнце и в тени, а люди вокруг них, крикливые, жадные, упрямые, наглые, тщеславные, сталкивались, расходились и теснили друг друга в вечной толчее».

Эти строки — как бы проникновенное переложение Нагорной проповеди, но при всей их искренности они беспомощно звучат в мире, насквозь пронизанном серыми мерзостями жизни, так впечатляюще показанными на страницах этого романа Диккенса.

Любительские спектакли

Личный тон, громко прозвучавший в «Крошке Доррит», доказывает, что ни политика, ни социальные обличения и общественные преобразования не могли целиком заполнить жизнь Диккенса. С той же энергией и страстностью борца за правое дело отдавался он и личной жизни — мы уже говорили о его частых поездках в Европу, о продолжительной жизни всей семьей в Париже и Булони. Впрочем, он и не делал особых различий между общественным и личным.

Основным увлечением его в эти годы стали любительские спектакли, где он выступал актером и режиссером. Спектакли эти давались с благотворительной целью, для вспомоществования литературе и искусству. Сборы от многих спектаклей шли в пользу бедных писателей или их семей, оставшихся без средств.

Труппа артистов-любителей с Диккенсом.

Большие гонорары самого Диккенса, Джордж Элиот или Булвера-Литтона, состояние, оставленное Теккереем (и это все были не даровые деньги, а заработанные каторжным

трудом и напряжением всех сил), заслоняют от нас бедственное положение большинства писателей викторианской эпохи. В это время были и очень богатые художники, например, Милле[117], и несколько процветающих актеров, но основную массу людей свободной профессии, как и всех викторианцев-профессионалов средней руки, что-нибудь да подстерегало — если не болезнь, то невезенье. Писатели — современники Диккенса — зависели от рецензий в журналах, художники зарабатывали на жизнь иллюстрациями, а это было очень капризное благополучие. Оба главных иллюстратора Диккенса, от которых — хотим мы того или нет — в огромной степени зависит наше восприятие диккенсовских героев, Крукшенк и Физ, под старость вынуждены были довольствоваться пенсией.

Стремление помочь собратьям по искусству поистине было безграничным у Диккенса. Любительский театр тешил его тщеславие, но и позволял быть щедрым на деле. Он остро сознавал необходимость общественного института, который устроил бы достойную старость труженикам искусства. Именно с этой целью он и Булвер-Литтон основали «Гильдию литературы и искусства», намереваясь построить городок для престарелых писателей в поместье Литтона в Небворте. Первые любительские спектакли для сбора средств были даны в Большом зале великолепного, псевдосредневекового небвортского замка в 1850 году. Сборы со спектаклей составили внушительную сумму.

Литтон, член парламента, добился признания Гильдии в палате общин в 1854 году, но по закону нужно было семь лет, чтобы ее члены могли включаться в цивильный лист[118]. Когда же эти семь лет прошли, то — с людьми искусства наперед ничего не угадаешь — всего несколько человек пожелали воспользоваться предложенной помощью, и великолепный замысел, разумеется, провалился. Не увенчались успехом и атаки, которым Диккенс в течение целого десятилетия подвергал Комитет Королевского литературного фонда, выбрасывавший деньги на административные нужды, вместо того чтобы помочь нуждающимся писателям. «Я полон решимости изменить его деятельность или покончить с ним», — писал Диккенс Макриди в 1857 году, однако этим угрозам так и не суждено было исполниться.

Назначение любительских постановок Диккенса, его искреннее желание помочь тем, ради кого они устраивались, меркнут перед радостью, которую они приносили ему как актеру, а еще больше как режиссеру. (Удовольствие стало полным, когда пьесой Булвера «Не так плохи, как кажется» из эпохи Георга II труппа начала гастроли в провинции.) Пожалуй, главную радость составляла для Диккенса просто возможность общаться с приятными людьми; если в молодые годы в любительских спектаклях участвовала вся его семья, то теперь он втянул в это дело всех своих друзей. (Откровенно говоря, их и не приходилось особенно уламывать.) Порой бывали разочарования, неудачи; актеры плохо разучивали роли, нерегулярно репетировали, а в итоге вспыхивали мелкие ссоры, но в основном Диккенсу удалась роль строгого руководителя; трений, в общем, было мало, а это, безусловно, говорит о его обаянии, организаторском таланте и — чего от него не всегда можно было ожидать — выдержанности. Но решающим было его великое умение любить и ценить друзей.

Афиша спектакля «Не так плохи, как кажется».

Спектакль для ее величества.

Диккенсовские любительские спектакли можно разделить на два основных цикла. В первый (1845–1851) войдут постановки старых пьес: «Всяк в своем нраве» Бена Джонсона и «Виндзорские насмешницы» Шекспира, а также одна костюмная пьеса Литтона; каждое представление сопровождалось обычно коротким водевилем, в котором Диккенс мог тряхнуть стариной — временами Мэтьюза и Сэма Уэллера. Женская половина семьи — даже у Кэтрин и Джорджины были небольшие роли — тоже участвовала в домашних спектаклях, отменными декорациями для которых служили Рокингемский замок или Небворт. В гастрольные поездки на женские роли приглашались профессиональные актрисы. В конце

пятидесятых годов театральная деятельность Диккенса возобновилась, были поставлены две мелодрамы, в которых он сам играл, — «Маяк» (1855) и «Замерзшая пучина» (1857) Уилки Коллинза. Этот новый молодой друг появился несколько лет назад как актер в пьесе Литтона. В двух последних спектаклях Диккенс эффектно сыграл трагические роли. На постановках исторической пьесы Литтона и «Замерзшей пучины» присутствовала королева; первый спектакль давался в лондонском особняке герцога Девонширского, второй — в Картинной галерее на Риджентс-стрит. Не последнее удовольствие, которое Диккенс извлекал из любительских спектаклей, заключалось в том — пусть эта черта достойна иронии, но, как знать, может, и уважения? — что здесь он встречался с людьми высокого ранга, не поступаясь чувством собственного достоинства. Здесь он по-настоящему сдружился с герцогом Девонширским, здесь вежливо отклонил честь быть представленным королеве, мотивируя отказ тем, что-де не успел переодеться, а в театральном костюме предстать не смеет. В худшем случае это утонченный, хотя и безвредный, снобизм, а в лучшем, что вероятнее всего, то была определенная позиция в борьбе за общественное признание его профессии.

Как бы то ни было, целиком поглотившая его театральная деятельность не представляла бы сегодня такого интереса, если бы во время гастролей с «арктической мелодрамой» «Замерзшая пучина» он не встретил в июле 1857 года в Манчестере очаровавшую его (хотя и совершенно непреднамеренно с ее стороны) молодую профессиональную актрису Эллен Тернан — что ускорило уход от жены, если не послужило его главной причиной.

«Неудавшийся буржуазный брак»

Полную правду о причинах неудачно сложившейся семейной жизни Диккенса (не ту, разумеется, правду, на которой настаивали главные виновники развода или их ближайшие родственники) нам вряд ли доведется узнать. Все суждения, высказанные по этому поводу, до некоторой степени пристрастны. Некоторые критики, преклоняющиеся перед Диккенсом-писателем, весьма не одобряют его порывистый, неуравновешенный характер, его склонность жалеть себя и втайне рады видеть в нем мужа, грубо помыкавшего женой, или человека, вульгарно выносившего на всеобщее обозрение свои семейные неурядицы. Другие почитатели его творчества, напротив, очарованные его характером — энергией, чувством юмора, щедростью, обаянием, — склонны полагать, что женщина, заставившая Диккенса испить чашу горечи и разочарования, сама должна была быть существом угрюмым, флегматичным, или ипохондрическим, либо исключительно глупым, а то и все вместе. Причины развода также мало проясняются, если принять во внимание аргументы супругов, поскольку мы располагаем слишком большим числом версий Диккенса, объяснявшего, когда и почему отношения между супругами осложнились, и слишком мало знаем о мнении Кэтрин на этот счет. Джорджина, сестра Кэтрин, принявшая целиком сторону обожаемого зятя, не смогла в достаточной мере оправдать его еще тогда, а сейчас ее позиция вызывает даже симпатию к покинутой сестре.

Что касается детей Диккенса, по крайней мере старших, кого он настойчиво выставлял как свидетелей неспособности их матери вести дом, немногие из них делали какие-либо признания тогда или позднее, но и в этих случайных заявлениях чувствуется какая-то недосказанность. Будет лучше, если краткую историю весьма печальной судьбы большинства детей Диккенса (у него было семеро сыновей и две дочери) мы изложим в последней главе его биографии. А пока можно только отметить, что, хотя они и полностью находились под его влиянием и, естественно, испытывали благоговение перед его величием, только одна Мэйми, старшая дочь, кажется, искренне его любила. Кэйти, вторая дочь, восхищалась отцом и в то же время во всем ему противоречила. Старший сын, Чарли, возможно, и любил его, но был очень угнетен тем, что разочаровал своего отца. Джорджина,

которую Диккенс представлял как подлинную мать семейства, на протяжении всей своей долгой жизни была очень привязана к Генри, ее самому умному и удачливому племяннику; теплые отношения были у нее также с двумя племянницами. И все же события, развернувшиеся после смерти Диккенса, дают основание полагать, что Чарли испытывал явную неприязнь к своей тетке, а другие племянники питали к ней безразличие и просто не замечали ее. Но положение Кэтрин, что бы она ни говорила о внимании и любви к ней детей, было немногим лучше. Невозможно отделаться от мысли, что разлад в доме Диккенса почти у всех детей породил угнетенное состояние, решительно возобладавшее над положительными эмоциями.

Мнения друзей мало помогают понять истинные причины происшедшего. Сам Форстер в своей почти безукоризненной книге[{119}] только и приводит что подборку из филиппик Диккенса против жены. Он недооценивает роль Кэтрин в жизни Диккенса точно так же, как умаляет и важность дружбы Диккенса с Коллинзом. На основании всего этого биографы и писатели склонны верить намекам и высказываниям самого Диккенса, что его брак был ошибкой с самого начала. Чтобы подкрепить это утверждение, раздувают и подчеркивают любые колкости, которыми обменивался писатель с женой или отпускал на ее счет, любые вспышки ревности или ссоры, свидетельствующие якобы о разладе в их отношениях с первых дней совместной жизни вплоть до окончательного разрыва.

Я совершенно не убежден, что этот печальный фаталистический вывод можно целиком принимать на веру. Как я уже отмечал во второй главе, между Диккенсом и его супругой было определенное несовпадение во взглядах на ведение домашних дел. Еще в дни помолвки Диккенс выражал некоторые сомнения насчет того, сумеет ли жена неукоснительно исполнять составленный им заранее свод требований. Однако не следует забывать, что мужья викторианской эпохи требовали от своих жен беспрекословного повиновения. Зная же характер Диккенса, трудно предположить, чтобы он был чрезмерно суров, тон его писем скорее отеческий, нежели тиранический, он не забывал похвалить свою супругу, когда считал, что она хорошо справилась со своими обязанностями, и был с нею столь же строг, когда она не выполняла их. При всем том уже эти характерные для ушедшей эпохи приметы выглядели бы достаточно непривлекательно, если бы только ими дело и ограничивалось.

Высказывания Диккенса в этой связи нельзя рассматривать вне соответствующего контекста. Многие биографы цитировали постскриптум его письма к Кэтрин из Генуи: «Держи вещи на своих местах. Я не выношу, когда они разбросаны». Эти слова, безусловно, характеризуют его как человека, одержимого диктаторской манией порядка, о чем ему самому хорошо было известно. Несправедливо было бы, однако, упускать из виду, что за этим грозным постскриптумом незамедлительно следует другой, в значительной мере смягчающий обстановку: «Мне показалось, что я видел Роша спящим в карете на плече у дамы. Я не могу поклясться в достоверности этого факта, да и освещение могло ввести в заблуждение, но думаю, что не ошибся».

Начиная, кажется, с первых дней семейной жизни у Диккенса проскальзывают упоминания о рассеянности Кэтрин, порой он этим раздражен, но чаще растроган. Вот пример (1841 год): «Кэт написала тебе благодарственное письмо, но допустила ничтожную оплошность — забыла отправить его». А вот более резкая вспышка недовольства (год 1854): Кэтрин на выставке французской живописи нечаянно услышала, что к какому-то человеку обратились как к «мистеру Фэрберну из Манчестера», и заполучила его лондонский адрес, введя таким образом Диккенса в заблуждение: из-за ее оплошности он пригласил на званый обед совсем не того мистера Фэрберна из Манчестера. Часто ссылаются на высказывания Диккенса по поводу поездки в Америку, во время которой с Кэтрин постоянно что-нибудь случалось. Как бы в подтверждение сказанного добавляют еще, что в 1847 году ей не удалось присутствовать на торжественной церемонии в Глазго из-за выкидыша, что в 1850 году она была вынуждена отказаться от роли в небвортском спектакле, так как повредила связки на ноге, упав со сцены. Все это может быть представлено в виде длинной цепочки утомительных и нелепых происшествий — так оно, видимо, и бывало, — только есть ли

такая семья, где вовсе обходились бы без приступов взаимного раздражения?! Диккенс не раз подчеркивал свою благодарность Кэтрин за ее самообладание, выдержку и дружескую помощь во время американской поездки, а что касается способности Кэтрин попадать во всякие переделки, тут стоит вспомнить, что и Уилки Коллинз сломал ногу, путешествуя с Диккенсом по Озерному краю в 1857 году: «Мистер Коллинз, с которым вечно случаются какие-нибудь несчастья, когда он путешествует со мной…» — уж не само ли присутствие Диккенса навлекало несчастья на окружающих? Что действительно раздражало Диккенса в жене — так это неуклонное прибавление семейства. Рождение детей он с самого начала рассматривал как домашнюю неприятность, как помеху его напряженным, тщательно спланированным трудам. В дальнейшем рождение очередного ребенка он расценивал как посягательство на свою творческую энергию, уходившую на зарабатывание денег. «Мать и сын в превосходном состоянии, — писал он по поводу появления на свет последнего ребенка, — хотя я не уверен, что хотел последнего». Он страстно полюбил этого сына, он очень любил всех своих детей, особенно когда они были маленькими. Но отношение к деторождению как исключительно женской привилегии в браке — досаднейший мужской эгоизм — не могло не огорчать Кэтрин.

Итак, Кэтрин не удалась роль подруги баловня славы (да и едва ли нашлась бы такая счастливица), а его деспотическое властвование тем более мешало ей взять с мужем верный тон. Его систематическая проверка порядка в детских накаляла и без того напряженную обстановку в семье. Мне представляется также, что пример образцового ведения хозяйства, подаваемый Джорджиной (хотя ее нельзя за это осуждать), едва ли помогал Кэтрин в роли хозяйки дома. К 1851 году Кэтрин уже страдала от головокружений на нервной почве. Состояние ее еще ухудшилось после неожиданной смерти грудной дочери Доры, когда Кэтрин сама лечилась в Малверне. Все же в то время Диккенс был еще к ней предупредителен и нежен: «Кэт чувствует себя хорошо, насколько это возможно в ее положении. Хотя я не знаю пока последствий, которые пережитое потрясение окажет на ее психику, она совершенно смирилась со случившимся и может уже говорить об этом спокойно. Она так хорошо держится со всеми, что, я надеюсь, несчастье не оставило в ней слишком глубокого следа». За всем этим, однако, не слышно горячо любящего человека. Если миссис Диккенс действительно надеялась, передавая своей дочери Кэйти подобные письма мужа, на то, что «мир узнает, как он когда-то любил меня», то она горько ошиблась. Однако по крайней мере до 1854 года эти письма дышали привязанностью. Весьма важно и то, что в них выражены чувства, которыми Диккенс мало делился с кем-либо из своих корреспондентов. Особенно показательны несколько писем, датированных уже 1853 годом, когда Диккенс, Коллинз и Эгг совершали поездку по Италии. У нас нет других диккенсовских материалов, где бы он так словоохотливо и живо писал об англичанах, живущих в Генуе, Неаполе и Риме: в этих, отчасти желчных, письмах много радости от встречи со смешным в людях. В письмах к Джорджине он часто приписывает коротенькие сплетни специально для Кэтрин. Если вспомнить, какое важное место занимает в искусстве Диккенса чувство абсурдности человеческого поведения, то можно предположить, что общество жены явно помогало ему и бесконечно его стимулировало. Это только и можно противопоставить тому очевидному факту, что брак не пробудил в нем достаточного понимания женской психологии, оставив невыявленными чувства, связывавшие главных героев почти всех его произведений.

В пятидесятые годы его разочарование обществом, неприязнь к Англии и Лондону, приступы гнетущих сомнений в смысле жизни с неизбежностью усугубили и неудовлетворенность союзом с Кэтрин. Вероятно, инициатива исходила уже не от него одного — разочарование было взаимным. Его беспокойный нрав, частые и длительные поездки за границу, должно быть, подорвали и без того слабые способности Кэтрин к ведению хозяйства, а детям мешали получить систематическое образование. В этом Диккенса обвинять нельзя — его темперамент, характер его дарования требовали именно такой жизни; но жена и дети также неповинны в том, что такая жизнь их не устраивала. Я

думаю, что к 1855 году брак стал, безусловно, досаждать ему, как и все остальное. Во время самого длительного проживания семьи в Париже (1855–1856) Джорджина, а не Кэтрин сопровождает его в веселых прогулках и поездках. Но действительным предвестником беды стало появление на сцене его прежней любви — Марии Биднелл.

Есть все основания полагать, что потеря Марии оставила в его душе незаживающую рану. Умолчание о ней в автобиографическом фрагменте и то, что вместе с Кэтрин она послужила прообразом Доры в «Дэвиде Копперфилде», заставляют предположить, что Диккенс одновременно испытал досаду первого разочарования в жене и чувство горечи при встрече с Марией. Такие воспоминания не обязательно должны преследовать постоянно, достаточно и того, что они являются в тяжелые минуты. Примечательно, что именно в январе 1855 года он пишет Форстеру: «Почему так происходит, что, когда я впадаю в уныние, меня, как и бедного Дэвида, преследует чувство, будто я однажды упустил в жизни счастье, отказавшись от друга и товарища?..» Но вот в его жизни снова появилась Мария, чтобы заполнить это одиночество. Каждому, казалось бы, ясно, что со времени тех чудесных и томительных дней миновала уже четверть века. Тем не менее как раз это, видимо, и объясняет восторженные письма Диккенса, его пылкие воспоминания — ведь Мария была его прошлым, его юностью. Вспоминая те времена, он чувствовал себя вечно молодым и думал, что и Мария пребудет вечно юной. Бедняжка миссис Винтер, конечно, предупредила его, что располнела и уже далеко не романтическое создание, но он не верил этому, пока не встретился с ней. Диккенс увидел словоохотливую, манерную и тучную жену коммерсанта, которую он довольно безжалостно заподозрил в тайном злоупотреблении бренди. Он не слишком тактично вышел из положения, старательно восхищаясь ее маленькой дочерью. По всей вероятности, он простил Марии перемену: Флора Финчинг — привлекательнейшее создание, пусть смешное, вульгарное, зато доброе, в то время как настоящая Мария была талантлива, красива и любительница помучить. Эта бессмысленная и грустная встреча другого, может, и образумила бы и примирила с действительностью, но для семейной жизни Диккенса подобных последствий она не имела.

В апреле 1856 года Диккенс жалуется Форстеру на жизнь. Осуждая отшельничество Макриди в Шерборне, Диккенс говорит, что уединение не для него: «Лучше терзаться, но идти вперед, чем терзаться, не двигаясь с места. Есть люди, для которых отдыха на этом свете не существует». Угнетенное состояние быстро сменяется у него тоской по молодым годам: «Да, было время, было время… Кто возвратит покой моей бедной душе?!» Теперь во всех неприятностях он готов винить несчастливо сложившуюся семейную жизнь: «Я вижу, что моя семейная тайна становится для меня совершенно невыносимой…»

Диккенс впервые открыто жалуется Форстеру на то, что его брак оказался неудачным, в сентябре 1857 года, через месяц после встречи с Эллен Тернан; однако нет оснований считать одно следствием другого, хотя растущее чувство к Эллен обострило его недовольство Кэтрин и подготовило решение расторгнуть брак. Форстер пытался убедить друга не забывать о многих годах семейной жизни, о глубоких узах, связывавших супругов, обо всем том, чем он был обязан Кэтрин. Диккенс в ответ продолжает говорить о разрыве как невозможной, но заветной мечте:

> «Ради нее самой, как и ради меня, я буду вынужден что-то предпринять…
>
> Мы с бедняжкой Кэтрин не созданы друг для друга, и тут уж ничего не поделаешь… Да, она действительно такова, какой Вы ее знаете, незлобива и покладиста, все же мы оба странным образом не подходим для этого союза… Я часто с душевной болью думаю: как жаль, что ей было суждено встретиться именно со мною. Все это было не так уж важно, пока нам приходилось думать только о себе. С тех пор обстоятельства изменились, и теперь, пожалуй, бессмысленно даже пытаться наладить что-либо. То, что сейчас происходит со мною, случилось не вдруг. Я давно видел, как все это постепенно надвигается, еще с того дня, — помните? — когда родилась моя Мэри; и я слишком хорошо знаю, что ни Вы, ни кто-нибудь другой не сможет мне помочь».

В этом письме еще ничего не говорится о разводе, однако здесь впервые серьезно намекается на перемену «обстоятельств» — на ту провинность Кэтрин-матери, на которую он будет пенять ей после их разъезда. Сейчас трудно говорить о том, насколько справедливо было это обвинение. Позднее Диккенс скажет мисс Кутс, вставшей на сторону Кэтрин, что видимость любви между его женой и детьми была фарсом, разыгранным напоказ, и что от этого пострадали дети. «Она не заботится и никогда не заботилась о детях, а дети были и остаются равнодушны к ней». Это явно жестокое преувеличение отчаявшегося человека; не удивительно, что мисс Кутс охладела к нему после этого. Конечно, люди редко представляют свои семейные отношения окружающим в истинном свете, и в этом случае дело, очевидно, не обошлось без некоторой доли показной любви, однако фальшь, о которой говорит Диккенс, едва ли может быть доказана ссылкой на натянутые отношения, сложившиеся между Кэтрин и детьми уже после развода. Последний факт наводит, впрочем, на мысль, что ни мисс Кутс, ни другие не имели достаточно верного представления о семейной жизни Диккенса. Джорджина подтвердила достоверность обвинений против Кэтрин, но и она слишком пристрастная сторона, чтобы выступать надежным свидетелем. Как бы ни было все на самом деле, Кэтрин занималась детьми не так, как хотелось мужу. Постоянные ссоры с женой с самых первых дней женитьбы Диккенс назвал основной причиной развода. Я очень сомневаюсь в правоте этого утверждения. Диккенс-романист соотносил свою жизнь с определенными выверенными им схемами, и это заявление, видимо, нужно рассматривать как запоздалое раздумье писателя о своей жизни и попытку объяснить ее смысл себе и людям. Хотя Диккенс и называет, как и раньше, свое положение непоправимым, он тем не менее уже пытается объяснить действия, которые предпримет в будущем. То, что он сделал в следующем месяце, можно рассматривать как символ неудавшегося брака — символ, общий для всех семей из среднего класса вплоть до первой мировой войны. Он попросил горничную Энн Браун — единственное доверенное лицо из числа прислуги — устроить ему спальню в бывшей туалетной комнате, отделив ее «простой, легкой, белой дверью» от спальни жены.

Гэдсхилл-Плейс.

Весной следующего, 1858, года он пишет Форстеру: «Все кончено раз и навсегда… Меня постигла горькая неудача, с этим нужно смириться, это конец». Диккенс начал новую жизнь как сельский джентльмен, владелец Гэдсхилл-Плейс, поместья, менее всего связанного с Кэтрин, и как чтец-гастролер, исполнитель собственных произведений, — это его основное занятие в последние годы жизни.

В довершение всего произошли два отвратительных инцидента, по-видимому не случайно завершившие неудавшееся двадцатидвухлетнее супружество. Первый, о котором мы узнаем из признаний его второй дочери, Кэйти, сделанных уже в преклонном возрасте, снова выдает в нем типичного буржуа-викторианца. Речь идет о страданиях, пережитых Кэтрин, которая из-за оплошности ювелиров получила браслет, предназначенный Диккенсом для Эллен Тернан. Он и раньше делал подарки участникам любительских спектаклей, но Кэтрин несомненно почувствовала тут нечто иное. Дочь нашла мать в слезах, потому что (вот он, буржуа-викторианец!) Диккенс приказал ей отправиться к Эллен Тернан. «Ты не поедешь», — разгневанно сказала Кэйти, но ее мать подчинилась воле мужа. Нет сомнения в том, что Эллен Тернан если и стала любовницей Диккенса, то лишь несколько лет спустя; скорее всего (свидетельство тому — его страстные публичные высказывания), Диккенс в то время отрицал самую мысль об ухаживании за ней. Однако слухи упорно ползли.

Миссис Хогарт и ее младшая дочь Элен уговаривали Кэтрин уйти от Диккенса. Диккенс стойко придерживался того мнения, будто Кэтрин давно хотела оставить его, чувствуя себя неспособной на роль жены и матери. Это могло быть и правдой — хотя у нас нет иных доказательств, кроме слов самого Диккенса, — но не это, конечно же, стало

причиной ее ухода. Она наотрез отказалась сохранять разъезд в тайне и выбрала своим доверенным лицом их старого друга Марка Лемана из «Панча». Она должна была жить отдельно, получать пожизненно 600 фунтов в год и поселиться со своим старшим сыном Чарли, хотя последний написал отцу, чтобы тот не оделял его никакими преимуществами перед другими. Приличия могли быть сохранены, по крайней мере внешне, если бы Диккенс случайно не услышал о сплетнях, якобы распускаемых миссис Хогарт и Элен относительно истинной виновницы развода — кстати, считалась ли ею Эллен или Джорджина, до сих пор остается неизвестным. Имя Джорджины было на устах многих клеветников, и не без основания: она ведь заявила о своем твердом намерении поддерживать зятя. Такое поведение родственников привело Диккенса в бешенство. «Мой отец вел себя так, будто у него помутился рассудок», — рассказывала Кэйти много лет спустя. В ярости он решил сделать публичное заявление, обратившись к своим читателям, без которых не мыслил жизни. Все истинные друзья отговаривали Диккенса от этого шага, но его поддержал Дилени из «Таймс». Диккенс отказался материально обеспечить свою жену до тех пор, пока миссис Хогарт и ее дочь не выступят с опровержением своих заявлений.

На первой странице «Домашнего чтения» 12 июня 1858 года появилось разъяснение причин его развода. Своему импресарио в Америку Диккенс послал еще более пространное письмо, где восхвалял Джорджину за все хорошее, что она сделала для его детей, и упомянул «двух злопыхателей» и некую молодую особу: «Я знаю, что она так же чиста и невинна, как и мои любимые дочери». Тон приписки[120] в постскриптуме фактически толкал к публикации этого письма, и тем не менее он был взбешен, когда оно появилось в нью-йоркской «Трибюн». Он неизменно называл это письмо оскорбительным и через своих адвокатов принес извинения Кэтрин за его обнародование. Многие газеты резко отозвались об этих публичных обсуждениях семейных дел. Как справедливо отмечала одна из них, гласное обвинение Кэтрин в забвении материнских обязанностей — поступок некрасивый, а прозрачный намек на ее умственную ограниченность — вообще ниже всякой критики. И сколь безвкусны все эти сведения о том, как он обеспечил жену: «Что касается денежной стороны дела, то, по моему мнению, все улажено с такой щедростью, как если бы миссис Диккенс была знатной дамой, я же — человеком со средствами».

Очевидно, он чувствовал себя попавшим в западню и был готов на все, только бы добиться освобождения. Самое печальное, что особой необходимости в этом и не было. Вопреки иным утверждениям выставление напоказ семейных дрязг не повредило его репутации — так велика и незыблема была всеобщая любовь к Диккенсу; впрочем, охлаждение одного соратника и открытый разрыв с другим способствовали перемене образа его жизни в следующем десятилетии[121].

Глава VI
В повседневных трудах. 1858–1870

осле разрыва с Кэтрин, в оставшиеся ему десять лет, Диккенс круто меняет образ жизни. Он перевозит семью за город. Новых романов публикует все меньше, радикально меняется порывистый, вдохновенный метод его работы над ними. Дилетантская благотворительность и любительские спектакли уступают место иной, теперь уже профессиональной и доходной деятельности — публичному чтению собственных произведений. От прежнего осталось, может быть, постоянное общение с читателями на страницах журнала, хотя и журнал сменился и даже принадлежал ему лично.

Анализируя все эти перемены, мы в первую очередь должны посмотреть на Диккенса — хозяина Гэдсхилла. Наиболее ясное представление о том, что значил для него этот дом, дает письмо к Сэржа, его швейцарскому другу, написанное в январе 1857 года.

«В Гэдсхилле близ Рочестера, графство Кент — в том самом шекспировском Гэдсхилле, где Фальстаф занимался грабежом[122], — стоит небольшая причудливая усадьба времен королевы Анны. Года полтора тому назад случилось мне проходить мимо с моим помощником по „Домашнему чтению“, и я сказал: „Видите тот дом? Он необычайно влечет меня к себе, потому что еще мальчишкой я считал его (вероятно, благодаря знаменитым старым кедрам) самым красивым домом на свете. Мой бедный отец часто приводил меня сюда и говорил, что если в будущем из меня выйдет толк, то мне, возможно, будет принадлежать или этот, или другой такой же дом. Теперь, проходя — мимо него, я вспоминаю об этом и смотрю — вдруг он сдается внаем или продается; другого такого дома я не видел, и он совсем не меняется“. Мы вернулись в город, мой друг ушел обедать. Утром он является в величайшем волнении и говорит: „Самой судьбой вам предназначен этот дом в Гэдсхилле. Дама, которую я вчера пригласил обедать (миссис Линн Линтон, постоянная сотрудница „Домашнего чтения“), стала рассказывать о тех местах. „Вы их знаете? — спросил я. — Как раз сегодня я там был“. — „Конечно знаю, — сказала она, — и очень хорошо. Я выросла в том самом доме, который называют Гэдсхилл-Плейс. Мой папа был пастором и жил в нем много лет. Он недавно умер и оставил дом мне в наследство, а я хочу его продать“. — „Итак, — говорит мой помощник, — вы обязаны его купить. Теперь или никогда!““ Я купил и надеюсь провести в нем лето, хотя потом, возможно, время от времени буду сдавать его».

После разрыва с Кэтрин эти первоначальные планы изменились. В 1860 году Диккенс продает свой огромный дом на Тэвисток-сквер в Лондоне. Его главной лондонской резиденцией становится квартира над редакцией журнала, и в течение последних десяти лет он лишь изредка снимает в городе дом, потакая своей дочери Мэйми — та любила общество. Поскольку здоровье Диккенса (хотя он и старается этого не замечать) ухудшается, ему иногда приходится избегать светских развлечений. Все же любовь к общению с людьми у него не ослабевает, растет лишь отвращение к английским высшим, кругам.

Форстер.

Диккенс с дочерьми Кэйти и Мэйми.

Судя по его романам, в пятидесятые годы Лондон все сильнее отталкивает Диккенса. Если в 1846. году в письме к Форстеру из Лозанны он жалуется, что скучает по городу и что ему «трудно писать день за днем без этого волшебного фонаря», то Булвер-Литтону в 1851 году он пишет:

«Лондон, по моему чистосердечному убеждению, отвратительное место. Однажды побывав за границей, я уже не могу заставить себя относиться к нему с прежней теплотой. Теперь, возвращаясь из-за города и видя это мглистое небо, гигантским куполом нависшее над крышами, я всякий раз заново удивляюсь: с какой стати я здесь торчу? Только дела заставляют».

В шестидесятые годы Диккенс пишет в Гэдсхилле романы, с помощью Джорджины и Мэйми принимает бесконечные вереницы гостей и благодетельствует местное население. Если бы роман с Эллен Тернан, поездки во Францию и, главное, публичные чтения не удовлетворяли его неугомонной натуры, он, я уверен, не выдержал бы такого существования, но ради разнообразия выступать в роли радушного хозяина Гэдсхилла было даже приятно.

Атмосферу, в которую попадали гости дома, лучше всех, пожалуй, передал друг Диккенса, молодой журналист Эдмунд Йейтс:

«Жизнь гостей Гэдсхилла — я сам свидетель — была просто восхитительной. В девять часов мы завтракали, выкуривали сигару, просматривали

газету и до часу, до ленча, бродили по саду (его заросли прорезала проезжая дорога, под которой Диккенс прорыл туннель). Все утро Диккенс работал в кабинете… или в шале (швейцарском домике, подаренном ему его протеже, актером Фехтером)… После ленча (очень сытного, хотя сам хозяин ограничивался бутербродом с сыром и стаканом эля) гости собирались в зале, увешанном превосходной коллекцией гравюр Хогарта — теперь они принадлежат мне, — и обсуждали дальнейшие планы. Некоторые устраивали пешие прогулки, другие ездили, третьи бродили по окрестностям… Я, конечно, выбирал прогулку с Диккенсом; мы отправлялись в путь, взяв тех из гостей, кто отваживался на это испытание. Таких было немного, и они обычно не присоединялись к нам во второй раз, поскольку мы редко проходили меньше двенадцати миль, и при этом быстрым шагом… Именно во время одной из таких прогулок Диккенс показал мне в Кобхэм-парке ступеньки, возле которых в 1843 году, после ужасной драки со своим сумасшедшим сыном, был убит мистер Дэдд».

Гэдсхилл был и поныне остается симпатичным, хотя и не совсем удачно расположенным, господским домом; Диккенс превратил скромную обитель сельского священника в жилище со всеми доступными тогда удобствами, прекрасно обставил его. Миссис Линн Линтон, у которой он купил его, посетила дом после смерти писателя и высказалась довольно ядовито по поводу безвкусицы некоторых переделок в саду; но ведь она провела в этом доме детство… Кстати, деньги на улучшение в усадьбе были не последней статьей расходов, тяжелым бременем легших на плечи Диккенса в последние годы.

Чтения

На нехватку денег он и ссылался в 1857 году, советуясь с Форстером по поводу публичных чтений, но тот категорически отвергал эту идею. Вопрос был достаточно важный, он касался одной из главных забот Диккенса — писательского достоинства. Еще в 1846 году наполовину в шутку он писал Форстеру из Лозанны:

«Третьего дня я подумал, что в наше время так популярны всяческие лекции и чтения, что, выступая с чтением из своих собственных книг, можно, вероятно, заработать немалые деньги (если только это не infra dig[25]). Это будет ново. И привьется, думаю, сразу же… Только будьте благоразумны и не снимайте для меня Ковент-Гарден. Он, боюсь, великоват для моих целей».

Теккерей, вынужденный думать, как лучше обеспечить после себя двух дочерей, не побоялся выступать с чтениями в Соединенных Штатах; но для Диккенса, который питал к Теккерею противоречивые чувства, а вскоре открыто рассорился с ним, это еще был недостаточно убедительный прецедент. Форстер с его устарелыми взглядами считал публичные выступления со сцены вульгарными. Но после успеха чтений, предпринятых с благотворительными целями, Диккенс воодушевился, ему не терпелось продолжить начатое. В конце концов, своей финансовой независимостью он был обязан массовому читателю — почему же не умножить его число? К счастью, мисс Бердетт Кутс, еще более строгий судья общественных нравов, чем Форстер, не усмотрела в чтениях ничего предосудительного; первое турне было запланировано еще до разрыва Диккенса с женой.

Выступления начались в июне 1858 года, сразу после того, как семейные дела Диккенса стали достоянием публики. Вопреки опасениям некоторых друзей чтения приняли с поразительным интересом. Зрители бурно аплодировали. Женщины и даже мужчины плакали от смеха и рыдали из сострадания. Список произведений, отобранных для первых

---

25 Infra dignitatem — сокр. infra dig *(лат.)* — ниже своего достоинства.

чтений, доказывает тогдашнюю популярность Диккенса не только как романиста, но и автора рассказов: были включены отрывки из «Рождественской песни», «Сверчка за очагом», «Колоколов», история коридорного из «Остролиста», «Семеро бедных путешественников» и раз и навсегда покорившие публику сцены из «Пиквика» — судебный процесс и вечеринка Боба Сойера. Любимицей стала и миссис Гэмп. Из более поздних романов, которыми так восхищаются в наше время, была сделана только подборка под названием «История Крошки Доррит». Первые гастроли по Шотландии, Ирландии и бесчисленным английским городам с небольшими перерывами продолжались шесть месяцев. Как и в последующих поездках, в течение многих недель Диккенс переезжал из города в город с афишей «Только один вечер». «Не могу отрицать, что буду сердечно рад, когда все это кончится… Хотя, может быть, лучше утихомирить и смирить бушующий во мне шторм таким вот беспокойным способом» и снова: «Временами от необходимости выступать меня охватывает такая тоска, что я чувствую себя совершенно неспособным выйти на сцену. Но вид зрителей сразу приводит меня в чувство; через пятнадцать минут я обо всем забываю, кроме них и книги». Лишь спустя одиннадцать лет, после недвусмысленного предостережения врача, кончилось это запойное общение с громадной массой читателей.

Пока же чтения были прерваны вследствие еще одной перемены, вызванной разрывом с женой. Отношения Диккенса с мисс Кутс стали прохладными. Тем не менее, хотя Диккенс перестал направлять ее обширные филантропические замыслы, в 1865 году они обменялись дружескими новогодними поздравлениями. Но со своими издателями Бредбери и Эвансом он разошелся окончательно. Будучи, помимо всего прочего, владельцами «Панча», они вместе со старым другом Диккенса Марком Леманом — редактором журнала, отказались опубликовать его открытое обращение по поводу разногласий с Кэтрин. С Леманом несколько лет спустя Диккенс примирится у смертного ложа их общего друга, художника Кларксона Стэнфилда. Но с Бредбери и Эвансом все было кончено. Эвансу, которого он особенно не любил, Диккенс писал в 1858 году:

> «У меня были веские основания внушить моим детям, что их самое большое богатство — имя их отца, что их отец счел бы себя ничтожным мотом, если бы лично или при их посредничестве стал поддерживать какие-либо отношения с теми, кто предал его в час его единственной великой нужды и тяжкой обиды. Вы очень хорошо знаете, почему (с чувством жестокой душевной боли и горького разочарования) я был вынужден и Вас отнести к этой категории. Мне больше нечего сказать».

Тем не менее его старший сын Чарли через два года женился на дочери Эванса. На свадьбе Диккенс не присутствовал, из чего видно, в какое затруднительное положение поставил его детей семейный разлад.

Издание своих книг Диккенс опять препоручил Чепмену и Холлу, но, что еще важнее, он наотрез отказался редактировать «Домашнее чтение» и, поскольку журнал на три четверти принадлежал ему, настоял на его продаже, сам же купил его и на его основе создал свой собственный журнал «Круглый год». Упрямое нежелание Диккенса принять в расчет отношение читателей к его разрыву с женой проявилось тут очень забавным образом: он признался Форстеру, и совершенно всерьез, что намерен назвать журнал «Гармония домашнего очага»[{123}]: «Не правда ли, это хорошее название?.. Я в восторге, что удалось откопать его». Под названием «Круглый год» (помощником редактора был тот же Уиллс) журнал пользовался огромным успехом[{124}], его издание прекратилось только в 1895 году, спустя много лет после смерти писателя.

«Повесть о двух городах»

Чтобы с самого начала обеспечить журналу успех, Диккенс снова обратился к публикации романов еженедельными выпусками, хотя и считал это скучным делом.

«Повесть о двух городах» сразу пришлась читателям по вкусу; за ней последовал первый бестселлер Уилки Коллинза — «Женщина в белом».

Самый любимый народом роман Диккенса — «Оливер Твист», у средних слоев наибольшую популярность завоевала «Повесть о двух городах». Театралам начала двадцатого века не было дороже спектакля, чем инсценировка этого романа под названием «Другого пути нет» с сэром Дж. М. Харвеем в роли Сиднея Картона[125]; когда пишутся эти строки, она снова появилась на сцене — уже как мьюзикл — и, видимо, займет свое место в старомодных репертуарах любительских трупп. Мне бы очень хотелось — просто чтобы не прослыть литературным снобом — поставить «Повесть» в один ряд с великими книгами писателя, но, к сожалению, сделать этого я не могу. Есть две причины, по которым этот роман занимает в творчестве Диккенса важное место, но ни одна из них не имеет отношения к художественным достоинствам произведения.

Первая особенность книги — необычная трактовка в ней темы искупления и самоотречения. В своем предыдущем романе Диккенс показал, сколь активно пришлось вмешаться в жизнь Артуру Кленнэму; даже Крошка Доррит, это воплощение принципа «блаженны кроткие», чтобы обрести себя, вынуждена побороться за свои права. Только признав возможность счастья, приняв жизнь, смогли герои искать спасение в стороне от общества с его шумной и бесчестной суетой. А в «Повести о двух городах», несмотря на то что формально главное действующее лицо — Чарльз Дарней, подлинный герой — Сидней Картон, пьяница, ленивый адвокат из старого Шропшира, который обретает спасение на гильотине, погибая за счастье других людей[126]. Тема искупления и самоотречения будет продолжена в романах, которые Диккенсу еще предстоит написать: Пип из «Больших надежд» искупит снобизм отказом от мирских благ; через горнило испытаний пройдет Белла Уилфер из «Нашего общего друга»; праздному, циничному Юджину Рэйберну из того же романа (тоже, кстати, адвокату) придется взглянуть в глаза смерти, очиститься душой и заслужить брак с Лиззи Хэксем.

Мир последних романов Диккенса с его самоотречением, искуплением, воскресением похож на мир поздних произведений Толстого, на «Преступление и наказание» Достоевского, на мир Дмитрия и Ивана Карамазовых. Перед нами мир христианского Нового завета — правда, с прорывами в трансцендентальное. Сидней Картон, который действительно приносит свою жизнь в жертву, должен бы проповедовать самую христианскую идею. В известной степени он ее и проповедует. Когда осужденных везут на казнь, маленькая швея говорит ему: «Если бы не вы, милый незнакомец, разве я была бы так спокойна… могла бы вознестись сердцем к тому, кто положил жизнь свою за нас, чтобы мы верили и надеялись», и, когда голова девушки слетает с плеч под ножом гильотины, а вязальщицы отсчитывают: «Двадцать две», чей-то голос (то ли Сиднея Картона, то ли авторский) декламирует: «Я есмь воскресение и жизнь, — сказал господь, — верующий в меня, если и умрет, оживет, и всякий живущий и верующий в меня не умрет вовеки». И эта христианская нота вплетается в основную идею книги, показывающей, как оба социальных режима Франции — старый строй маркизов Эвремондов и новый якобинский строй Дефаржей — попирают личностную этику христианства, ставя над ней свои классовые интересы и абстрактные принципы.

Рассказывая о том, как якобинцы заставляют доктора Манетта дать показания против собственного зятя, aristó et emigré[26], Диккенс прямо отмечает, что старая языческая доблесть — жертвовать ближайшим родственником для блага республики — расцвела пышным цветом в раскаленной атмосфере революционной Франции. В таком случае превозносить частные взаимоотношения людей, их любовь (отца к дочери, дочери к отцу, возлюбленных друг к другу) над абстрактными принципами — это христианство, как самопожертвование Картона. И все же, отмечал Джон Гросс, в этом самом христианском на

---

26 Аристократа и эмигранта *(франц.)*.

вид романе Диккенс вряд ли христианин. Самопожертвование Картона до такой степени продиктовано простой человеческой любовью, что оно оборачивается другим видом языческой доблести — смерть героя ради любви, а совсем не ради своей страны. В таком контексте Христос не имеет к делу ровно никакого отношения, а ссылки на него могут показаться верующему читателю богохульством. На той же странице, которая посвящена смерти Картона (оттуда же я взял свои цитаты), Картон и маленькая швея вдруг оказываются «детьми Великой Матери». Но важно другое — что защиту от мирового зла роман недвусмысленно предлагает искать в личных отношениях людей; эта идея была уже в «Крошке Доррит» и пройдет через последующие романы Диккенса. А это уже вступает в противоречие с сюжетным замыслом книги, поскольку тут рассказывается повесть о *двух городах* и о страшном смерче, который пронесся через один из них, через Париж, — о якобинском терроре.

Диккенс, осознавший к этому времени пределы и возможности еженедельных выпусков, искал (и искал успешно) форму, которая сразу завладела бы читательским интересом: он решил убрать все, что могло помешать действию, событиям, стремительному развитию сюжета. В основном это удалось. В «Повести о двух городах» минимум диалогов, второстепенных сюжетных линий, юмористических и даже мелодраматических красот. Он поступился самыми замечательными своими способностями, и тогда выяснилось, что без причудливой речи, живости описаний, глубокого символического подтекста бедно и само действие. В книге есть восхитительные эпитеты, в особенности тот, где мистер Лорри сидит в спокойной, освященной традициями теллсоновской конторе в Париже, и об ужасах Сентябрьской резни читатель догадывается лишь по звукам, долетающим с улицы. Однако рассказ о событиях Французской революции (или о предваривших ее зверствах аристократии) кажется мне сделанным профессионально, но не больше. Тут чувствуется обожаемый Диккенсом Карлейль, облеченный в художественную форму, но «Французская революция» Карлейля достаточно хороша сама по себе. Казалось бы, все есть в романе: и понимание причин революции, и сочувствие революционерам, и отвращение к допущенным ими эксцессам; но благодаря предельно простой, энергичной форме романа все это кажется скорее декларацией, нежели творческим воплощением. Если бы таким было все творчество Диккенса, его причислили бы к искусным мастерам приключенческой литературы, где исторические подробности и не дерзают воссоздать дух истории. И «Повесть» значительно уступает «Барнеби Раджу»: осуждаемые ancien regime и режим Террора здесь не безумное наваждение, в «Повести» нет черного юмора, нет бурных диалогов и таких устрашающе нелепых персонажей, как палач Деннис, Хью, Саймон Тэппертит и Барнеби.

Наиболее выразительны в «Повести о двух городах» отрешенные от окружающей действительности частные события, сценки семейной жизни в уединенном доме Манетта в Сохо. Долетающий сюда звук шагов довольно неловко используется Диккенсом как предупреждение о наступающей революции; но вот она наступает — и в ней нет убедительности этих семейных сценок. Может быть, в этом достоинство книги, призванной возвеличить семейные привязанности, но я сомневаюсь, чтобы Диккенс добивался этого намеренно; пожертвовать целой революцией, чтобы наполнить жизнью парочку картин домашнего уюта, — нет, такое искушение в современном духе, и Диккенс в нем неповинен. Истина, я думаю, в другом: несмотря на два воза книг из лондонской библиотеки, присланных Карлейлем в помощь писателю, Французская революция так и не нашла своего воплощения в романе. Любовь, самоотречение — вот настоящие темы книги, которая лишь чисто внешне посвящена крупнейшему общественному перевороту той эпохи. Что-то вроде Брехта наизнанку; но рассматривать книгу с этой точки зрения — значит совершенно не понимать времени, когда она была написана.

Несмотря на всю иронию этой неудачи, пересмотр прежних художественных принципов сыграл огромную роль в создании следующего, и, по всей вероятности, лучшего, романа Диккенса — «Большие надежды».

«Большие надежды»

Закончив «Повесть о двух городах», Диккенс мог без ложной скромности признаться себе, что поддержал успех журнала, чему способствовали и постоянные редакторские хлопоты. Теперь читатели наслаждались романом «Женщина в белом». Для лета 1860 года был подготовлен «День в седле» Чарльза Левера. Но после первых выпусков спрос на журнал стал быстро падать; роман Левера явно не понравился публике. Поведение Диккенса в этом случае доказывает его оперативность, трезвую деловую хватку и одновременно удивительную снисходительность и доброту к друзьям и собратьям по перу. Он решил отдать журналу свой новый роман, который собирался печатать привычными месячными выпусками; понимая, что самолюбию Левера будет нанесен чувствительный удар, он попытался смягчить разочарование писателя сердечными, чуткими, поистине дружескими письмами и даже выговорил самые лучшие условия для издания «Дня в седле» отдельной книгой. Становится ясно, почему Диккенса одновременно и боялись, и любили. Но поразительна уверенность писателя в том, что он сможет быстро перестроиться и перекроить еще только задуманный роман совершенно заново.

Достойно восхищения, что «Большие надежды» получились самым цельным из всех произведений Диккенса, ясным по форме, с сюжетом, согласующим глубину мысли с занимательной простотой изложения. Мало объяснять художественное единство книги тем, что Диккенс в совершенстве овладел мастерством лаконичного и строгого повествования, необходимого для еженедельных выпусков; в одном письме он замечает: «В связи с небольшой вещицей, которую я все время писал — правильнее сказать, пишу сейчас, потому что только сегодня надеюсь закончить ее, — меня осенила такая превосходная, новая, гротескная идея, что я стал сомневаться, не лучше ли перечеркнуть эту небольшую вещь и сберечь идею для новой книги». Короче говоря, этот великий роман — пусть потом Диккенс и надумал писать его неторопливо, месячными порциями — был начат как маленькая «вещица», и писатель сохранил ее внутренний лаконизм. Уже само название — образец точности: слова «Большие надежды» с меткой иронией передают пошлость той бездумной, праздной жизни, к которой стремится Пип после получения таинственного наследства; к которой готовит его Мэгвич, беглый каторжник, решивший сделать из него джентльмена; название передает и пошлость мертвого существования, уготованного Эстелле ее опекуншей мисс Хэвишем, старающейся сделать из девушки прекрасное, блистательное орудие мести всему мужскому племени; ирония распространяется даже на будто бы всемогущего жонглера человеческими судьбами Джеггерса, адвоката, перед которым дрожат преступники: ведь его аморальное кредо — быть выше простых человеческих чувств — делает его жизнь пустой, механической, одинокой, он осужден вечно и безнадежно умывать руки, стараясь смыть общую для всего человечества вину, от которой, будучи чем-то вроде кукольника, он ошибочно считает себя свободным.

Пошлые и претенциозные мечты отражают широко распространенные в обществе настроения — в пятидесятые годы Диккенс часто объявлял эти потуги выбиться в «приличное» общество проклятьем страны, делающим людей рабами бездушной системы; правда, мысль эта не навязывается читателю, поскольку в романе нет широкой панорамы общества, как в «Холодном доме» или в «Крошке Доррит». Однако этим пустым претензиям отдана лишь половина псевдобольших надежд Пипа; как Мэгвич пытался создать его самого, а мисс Хэвишем — сформировать характер Эстеллы, так сам Пип, снедаемый болезненной, всепоглощающей страстью, пытается сделать Эстеллу предметом любви, предметом больших романтических надежд, хотя ее ледяное сердце не способно ответить на его чувство. В романтической любви усматривается личный грех, аналогичный греху социальному — снобизму, это сентиментальный побочный продукт денежного общества. И раз все социальное в романе сводится к личному и каждый персонаж и событие увидены сквозь одну из граней чудно отшлифованного, сложного, хотя на вид и простого, характера Пипа, то все время ощущаешь — что в произведениях Диккенса вещь редкая —

метафизический подтекст: все надежды тщетны, и это проявляется не только в отношении Пипа к наследству, Англии — к богатству, человека — к цивилизации и даже Пипа — к Эстелле, предмету его романтических мечтаний.

Когда Пип, еще мальчиком столкнувшись с холодностью Эстеллы, говорит: «Я посмотрел на звезды и подумал, как это, наверное, страшно, замерзая, обратить к ним лицо и не встретить в этой мерцающей бездне ни помощи, ни сочувствия», мы неизбежно начинаем размышлять о духовной смерти, которую навлекает на себя человечество, не допуская до себя или подавляя настоящую любовь и настоящее чувство. Напомню снова, сюжет так целостен, так хорошо скомпонован, что аллегорический слой нигде не вылезает наружу, все время оставаясь в глубине.

Содружество удалось и потому, что «Большие надежды», по существу, продолжают тему «Дэвида Копперфилда» — тему воспитания молодого человека жизнью; и, как «Дэвид Копперфилд», они имеют самое непосредственное отношение к самому Диккенсу. Даже время действия в обоих романах совпадает с детством и юношеством писателя. Отдавая себе в этом отчет, Диккенс писал: Форстеру, что перечел первый из этих романов, чтобы случайно не повториться. Он напрасно боялся. Внешняя автобиография, ставшая основой «Дэвида Копперфилда» и сделавшая его, несмотря на поэзию воспоминаний, рыхлым, многословным плутовским романом, была уже полностью исчерпана. В «Больших надеждах» авторское «я» воплощает более глубокое, но и менее уязвимое отношение Диккенса к своей жизни.

В социальном плане «Большие надежды» великолепно расправляются с идеалом благообразной, уютной жизни, «скрасившей» вторую половину «Дэвида Копперфилда»; вот что писал Бернард Шоу в предисловии к «Большим надеждам»: «Взрослый Дэвид Копперфилд тускнеет, делается, как говорят в театре, статистом; повторное появление мистера Диккенса в роли кузнечного подмастерья можно рассматривать как извинение перед „Мучнистой картошкой“». Насмешки мальчишки из мастерской Трэбба над одетым по-джентльменски Пипом, без сомнения, могут считаться полным прощанием со всем, что прежде связывалось с восхождением Дэвида Копперфилда наверх, к «славе и богатству». В сюжете «Больших надежд» не видно прямых параллелей с жизнью Диккенса. Только в характере Эстеллы критики усмотрели, и, возможно, справедливо, холодное равнодушие, с каким Эллен Тернан принимала чувства Диккенса. Слова о звездах и замерзающем человеке, которые я цитировал, перекликаются с названием пьесы о героизме и выносливости исследователей Арктики, «Замерзшая пучина», — с нее началось их знакомство. Меня не очень убеждает часто используемое соотнесение инициалов Э. Т. вымышленной героини и реального лица. Но образ Эстеллы — явный шаг вперед в понимании Диккенсом женской природы. Эстелла, конечно, не показана изнутри — форма книги не допускала этого; но ее нежелание подчиняться чужой воле доказывает, что автор уже видит в женщине личность, предъявляющую к жизни собственные требования (хотя ни Пип, ни Диккенс не хотят их признавать). Поскольку образ Беллы Уилфер из «Нашего общего друга», следующего романа Диккенса, продолжит дальнейшее развитие этих качеств, то в счет Эллен Тернан, пожалуй, можно занести и эту единственную прямую автобиографическую деталь в «Больших надеждах», и, что гораздо важнее, наконец, серьезное исследование романтической любви; в этом свете создание Доры, ее заклание и замена услужливой Агнес — лишь дань заурядному мужскому самолюбию.

Пустыми надеждами живут все основные герои книги, и комической крайностью этого является нелепая мания мистера Уопсла сыграть роль Гамлета. Но как ни сильна власть снобизма и претенциозности, как ни развращает она даже хороших людей — ведь Пип, Эстелла, Мэгвич, Джеггерс и даже мисс Хэвишем не черные злодеи многих произведений Диккенса, а в разной степени испорченные, но симпатичные люди, — автору удается создать и образы противостоящих этой власти положительных героев. Джо, как и мистер Тутс, стал одним из самых удачных святых «идиотов» Диккенса; в нем та же чудная сила, что в князе Мышкине Достоевского; простота и мудрость Джо сразу подкупают нас. Из письма

Диккенса к Форстеру, где впервые упоминается об этой книге, можно судить, что Диккенс задумал сделать Джо комической фигурой; он в некотором смысле таков и есть, но в Джо проглядывает серьезность, житейская мудрость, критическое отношение ко всякому пустозвонству и софистике, и тут он — поднимай выше — почти философ. Я не знаю, как убедительнее подтвердить возможность простого счастья и простых радостей, чем словами Джо: «То-то будет расчудесно!» Бидди, возможно, получилась беднее, но она олицетворяет просто доброту, достоинство, и уже хорошо, что не перебарщивает в этом. А образом Герберта Покета Диккенс уточнил, что подобные качества не являются достоянием только тех, кто трудится.

Парадоксально, но этот замечательный роман, созданный в период разочарования, более мрачный и реалистический, чем все другие его книги, не очень смешной даже в комических местах, завершающийся (как в первом, так и в окончательном варианте[{127}]) на какой-то неясной ноте, — парадоксально, что он самый мягкий роман Диккенса благодаря и авторскому сочувствию почти ко всем персонажам, и любви Джо к Пипу, и любви, которую Пип начинает чувствовать даже к Мэгвичу. Здесь больше, чем в ранних романах, настоящей, а не показной сердечности, больше скромности, чем смирения, украшающего Крошку Доррит и Эстер Саммерсон. И делу не помешало, что более трезвое и сочувственное отношение к человечеству не развеяло убежденности Диккенса в существовании абсолютного зла. По-моему, только один темный мазок портит картину: Джо осуждает детские выдумки Пипа, считает их враками, и в этом слышится толстовское, пуританское осуждение искусства (и прежде всего литературы, к которой Диккенс имел некоторое отношение).

Семья и иждивенцы

В шестидесятые годы жизнь все чаще взывала к Диккенсу о сострадании. Во-первых, понемногу умирали дорогие и такие нужные старые друзья, из ровесников его пережили только Форстер, Литтон и Макриди. Можно написать скорбящему другу: «Сомкнем ряды и марш вперед», но все труднее, собравшись с силами, отгонять мысли о смерти. Частенько старые друзья оставляли после себя необеспеченные семьи — конкуренция в литературе и артистическом мире викторианской Англии была жестокой и сводила людей в могилу, прежде чем они успевали скопить денег. Будущее его многочисленных иждивенцев в последнее десятилетие все больше тревожило Диккенса, как Теккерею не давала покоя судьба дочерей.

Что касается родственников Диккенса, братьев и сестер, то их зависимость от него возросла до пугающих размеров. Его брат Альфред, человек работящий и честный, умер в 1860 году тридцати восьми лет, оставив на его попечение жену и детей. Другой брат писателя, его любимец Фред, забавник и открытая душа, женился, выкрав невесту у родителей, чем заслужил неодобрение Диккенса, потом бросил жену и сделался безнадежным нахлебником. Задолго до смерти Фреда Диккенс отказал ему в дальнейшей помощи: «Я уже сделал для тебя значительно больше, чем любой беспристрастный человек счел бы правильным и разумным. Но мои расходы, если принять во внимание всю помощь, которую я оказываю другим родственникам, чудовищно велики. Рассчитывать на мою дальнейшую поддержку тебе больше не приходится». Когда в 1868 году Фред умер на руках у чужих людей в Йоркшире, Диккенс был потрясен. Свидетелям его последних дней он написал: «Вы сможете представить, с какой нежностью пишу я вам эти слова, если узнаете, что в детстве он был моим любимцем, а когда подрос, стал учеником». В письме Форстеру: «Это была жизнь, растраченная впустую, но Господь запрещает нам осуждать и это и многое другое, если зло не было намеренным и закоснелым».

Дети Диккенса: старший сын Чарльз Коллифорд Боз.

Кэйти и Мэйми.

Уолтер Лэндор.

К самому младшему брату, Огастесу, тоже унаследовавшему несамостоятельность отца, Диккенс особой нежности не питал. Своей сестре Летиции, просившей рекомендовать Огастеса кому-нибудь из его американских друзей, он ответил: «Я в него не верю. Имей я сам возможность предоставить ему в Америке подходящую должность, то предоставил бы ее; но я не могу просить другого человека, особенно постороннего, который сделал бы это только из уважения к моему имени». Все-таки он помогал содержать брошенную братом жену, а в 1868 году, во время гастролей по Америке, подвергся газетным нападкам за то, что не оказал помощи любовнице и незаконным детям Огастеса в Чикаго. В 1861 году после преждевременной смерти Генри Остина, шурина и большого друга, Летиция тоже стала его заботой. Она жила с их матерью, пока та, совсем одряхлев, не умерла в 1863 году. Джорджине пришлось содержать Летицию и после смерти Диккенса. В высказываниях писателя о его иждивенцах проскальзывают нотки раздражительной неприязни, отчего он часто сваливал переговоры с ними на Джорджину или Уиллса (хотя готовность помочь им, щедрость, как и внимание к нуждающимся друзьям, никогда не иссякали). И не удивительно, что родственники, собирающиеся в комнате больной и полубезумной мисс Хэвишем, очень похожи на стаю хищников.

Хотя одно с другим связано, Диккенса в последнее десятилетие его жизни тревожили не столько друзья, братья и сестры, сколько его собственные дети. Насмотревшись на беспечность родителей, плачевно сказывающуюся в судьбе двух его братьев, Диккенс с самого начала решил воспитывать своих детей (прежде всего семерых сыновей) таким образом, чтобы уберечь их от фамильного недуга. Раскритиковать его за неудачу легко, однако в своей основе педагогические методы Диккенса не казались викторианцам столь же сомнительными, как они кажутся нам. Иные самые несносные проявления его отеческой опеки проистекали из природного деспотизма — например, он терпеть не мог беспорядка: «Я до такой степени одержим идеей порядка во всем, что, боюсь, у меня самого не все в порядке». Пока дети были маленькими и позже, во время школьных каникул, досмотр детских комнат, вешалок для пальто и прочее проводился чуть не ежедневно. От всего этого не были избавлены и обе дочери: младшая, Кэйти, девочка порывистая и живая, часто находила на своей подушечке для булавок записку со строгим выговором.

Больнее, чем строгую дисциплину, дети переносили перепады в настроениях отца, особенно в годы перед разрывом с матерью. Но ведь это понятно: постоянный прирост младенцев в семье отнюдь не снимает нервозности, которую временами испытывают в обществе детей взрослые, особенно пишущая братия — работать ведь приходится дома. Когда Кэтрин и Диккенс разъехались, их младшему ребенку, общему любимцу Плорну[{128}], было только шесть лет, а после смерти пятидесятивосьмилетнего Диккенса Плорн, которому еще не исполнилось и семнадцати, жил уже у брата Альфреда в Австралии; зато предпоследний сын, Гарри, еще учился в Кембридже и оставался дома. Диккенс ни разу не пожил один, без забот о детях и доме. Даже в 1862 году он пишет: «Весь дом наполнен мальчишками, и каждый мальчишка (как водится) обладает необъяснимой и ужасающей способностью оказываться одновременно повсюду, имея на ногах никак не меньше четырнадцати пар ботинок со скрипом». Вероятно, в те годы, когда пришлось особенно напряженно работать, он и привязался к Джорджине — она умела утихомирить детей, а Кэтрин в этом была бессильна.

Сидней Смит Хэлдиманд.

Генри Фильдинг и Френсис Джеффри.

Эдвард Булвер-Литтон.

Диккенс был строгим отцом, но никак не суровым, мрачным или скупым. Он всегда советовал детям руководствоваться Новым заветом; специально для них написал «Житие нашего Господа»; когда сыновья подрастали и уходили в мир, он снабжал каждого из них Евангелием и письмом с бесхитростными соображениями христианина, но он ненавидел Ветхий завет и безотрадный, мрачный кальвинизм, атмосферу которого передал, описывая жизнь Дэвида у Мэрдстонов и детство Артура Кленнэма; еще он гордился тем, что не употребляет всуе слово «религия» и даже наставления Христа.

Детей он горячо любил, хотя временами они и досаждали ему. Были у него и любимцы: Плорн, Сидней, который стал потом моряком; любил он и обеих дочек. Когда дети были маленькими, он с интересом участвовал в их играх, особенно ему нравилось тщательно готовить рождественские и крещенские вечера, но и в развлечениях он был немного деспотичен, любил распоряжаться. Сыновья росли, и Диккенсу, подобно всем эмоционально сохранившимся людям, было все труднее ладить с ними, он словно боялся соперничества, когда они станут совсем взрослыми (не желая стареть, он жаловался, что его внуков, детей Чарли, «с самого нежного возраста учили называть меня „достопочтенный“ и они уверены, что это мое имя или даже титул, который я получил от благодарной страны»). Но, как показывает его восторженный рассказ о путешествии по реке со старшим сыном Чарли и двумя другими воспитанниками Итона, он мог сломать лед и сойтись даже с взрослеющими сыновьями. Диккенса коробило чересчур строгое отношение Макриди к детям — те «входили к десерту и получали каждый печенье и стакан воды, которую, я всегда был уверен, выпивали с самой мрачной злобой: „Чтоб они провалились, эти обжоры взрослые!“» Веселый, но и точный распорядок жизни — такое сочетание, полагал он, убережет детей и от кошмаров чрезмерной строгости, которую он так часто описывал в своих романах, и от охоты потворствовать своим слабостям, испортившей жизнь его братьям.

Но каким должно быть их образование (особенно это касается мальчиков)? «Я абсолютно уверен, что сыновья человека, чей капитал не того рода, что оставляют в наследство, должны — и в большей степени, чем другие молодые люди, — сами собственным тяжелым трудом пробивать себе дорогу в жизни. Мои мальчики хорошо знают, что только так смогут они не запятнать свою честь». В 1865 году, когда он писал эти строки, его сын Уолтер уже умер в Индии, наделав массу долгов; старший сын Чарли прошел через банкротство и суд; любимец Сидней назанимал денег в плаваньях, и дорога домой скоро ему будет заказана; едва сводил концы с концами в Австралии и любимец Плорн. Рассчитывать на наследство сыновьям Диккенса особенно не приходилось: кое-что он им оставил, но не столько, чтобы обеспечить их (ему же надо было подумать о жене, свояченице, дочерях), однако его неглупому в общем сыну Фрэнку этих денег вполне хватит, чтобы пуститься во все тяжкие.

Неудача с детьми отчасти объясняется тем, что Диккенс, сам пробивший себе дорогу, имел очень смутные представления об образовании. Он почитал его высшей заслугой в обществе, однако недоумевал, почему оно должно быть столь длительным. Один Чарли (на деньги мисс Кутс) учился в закрытой школе, и то его рано забрали оттуда, чтобы учить немецкому языку, необходимому для деловой карьеры. Остальные дети меняли школу за школой, брали частные уроки за границей; от них требовали быстрого выбора профессии и мужественной, как у отца, целеустремленности. Но все они, кроме одного, не вполне знали, чего хотят. То был век расцвета империи, и без особого энтузиазма или в лучшем случае с притворной увлеченностью (напутствуемые отцовским убеждением, что перед ними открывается новый мир, за который они в ответе) дети отправлялись в Индию или Австралию, поступали на флот и… терпели неудачу. Только Генри, доказав способности к наукам, поступил в Кембридж и даже получал там стипендии, скрасив своими успехами последние годы отца. Он же после его смерти единственный преуспел в жизни и, подобно Дэвиду Копперфилду, добился «славы и богатства» (как ни смешно, на ниве

юриспруденции). Что касается дочерей, то Кэйти получила искусствоведческое образование и стала заметной и весьма самостоятельной фигурой в эдвардианских артистических кругах — и это несмотря на довольно грустный первый брак с больным художником, братом Уилки Коллинза. (Диккенс винил себя за этот брак. «Если бы не я, — говорил он, — Кэйти не ушла бы из дому».) Но Мэйми, страстно обожавшая отца, по натуре светская дама и консерватор, кончила одинокой, эксцентричной и сумасбродной старой девой. В книге «Прародители и друзья» Джон Леман цитирует своего деда, близкого друга Диккенса, который в 1866 году писал своей жене о его дочерях: «Эти девицы, дорогая, времени даром не теряют… общество начинает их избегать». Конечно, Диккенс умер, все поняв и разочаровавшись; тем не менее именно в последних трех романах — прежде всего в «Эдвине Друде» — он, как никогда, ярко рисует молодежь (а не детей). Но собственные дети ему не удались, как не удались отношения с женой.

Эллен Тернан

Скорее всего, не повезло ему и с Эллен Тернан, молодой женщиной, вошедшей в его жизнь в последнее десятилетие. Об их отношениях известно так мало, а написано так много, что я чувствую искушение вообще не придавать значения этому эпизоду. Но вряд ли это будет правильно: меры предосторожности, которые Диккенс предпринимал, чтобы скрыть их отношения, огромное желание самой Эллен помочь ему в этом — все свидетельствует о близких отношениях. Не надо забывать, что она годилась Диккенсу в дочери и что ее семья, артистическая и немного богемная, была, однако же, очень респектабельной. Спустя несколько лет после смерти Диккенса Эллен вышла замуж за частного педагога. По словам Томаса Райта — а это источник спорный, — каноник из Кентербери утверждал, что в поздние годы Эллен сама рассказала ему об этой незаконной связи: «Я слышал из ее собственных уст, что одна мысль о близости была ей ненавистна». Биографы в большинстве своем с удовольствием ссылаются на эти слова; не будем моралистами пуританского толка и, даже порицая кое-что в отношении Диккенса к жене, будем надеяться, что Эллен была вольна раскаиваться в своем прошлом, но видела она его в намеренно искаженном свете.

Принесла им близость счастье или нет, но где-то с 1863 года они, по всей вероятности, стали любовниками. Диккенс под чужим именем снимал для нее квартиры, сначала в Слау, потом в Пекэме, а сам жил поблизости, в Нью-Кроссе. В 1865 году он взял ее во Францию (правда, вместе с ее матерью); на обратном пути около Степлхерста в Кенте они попали в ужасную железнодорожную катастрофу, со множеством жертв. Одно из немногих сохранившихся писем, где упоминается имя Эллен, написано Диккенсом несколькими днями позже, оно адресовано его слуге, Джону Томпсону: «Завтра утром отнесите мисс Тернан корзиночку фруктов, горшочек сметаны от Такера, цыпленка, пару голубей или другую мелкую дичь. Что-нибудь в этом же роде отнесите в среду и в пятницу утром — только пусть будет немного разнообразия». Он явно был рад случаю немножко побаловать ее. С присущим ему оптимизмом Диккенс надеялся, что она сможет приехать к нему в Америку, в гастроли 1867 года, и даже сговорился с Уиллсом, что тот поможет ей; но, попав в Нью-Йорк, он понял, что ничего из этого не получится. Подробности их отношений, видимо, никогда не будут выяснены до конца, но следующее, пожалуй, подтверждает их близость: во-первых, слова Томаса Райта и, во-вторых, некоторые признания дочери Диккенса Кэйти, сделанные уже на склоне лет миссис Стори. Вообще во всей этой истории много загадочного: мы знаем от Кэйти, что в середине 60-х годов Эллен часто принимали в Гэдсхилле; семья послала за ней и когда Диккенс умирал (правда, она приехала поздно и не застала его в сознании); Джорджина и Мэйми продолжали встречаться с Эллен после смерти писателя. Еще более любопытно, что завещание Диккенса начинается с подарка в тысячу фунтов Эллен Тернан — это слишком мало, чтобы обеспечить ее, и достаточно, чтобы вызвать пересуды. Зато одно можно сказать наверняка — и в конечном счете это самое важное, если только биографии писателя позволено вторгаться в литературную критику, —

реалистической глубиной образов молодых женщин в последних романах Диккенса, твердостью, даже властностью их воли, их живостью, наконец, более четкой половой выраженностью Эстеллы, Беллы Уилфер и, может быть, еще Розового Бутона и Эллен Ландлес — всем этим английский роман, несомненно, обязан Эллен Тернан. Благодаря ей, я думаю, Диккенс на закате жизни понял, что это такое — женщина. С началом этой связи писатель перешел в разряд респектабельных викторианцев с двойной жизнью. И абсолютно наверняка можно сказать, что результатом этой потаенной жизни явились два прекрасных характера — Брэдли Хэдстон, уважаемый школьный учитель, раздираемый смертоносной ревностью, и Джаспер, соборный регент, который переодетым бродит по опиумным притонам Ист-Энда.

«Наш общий друг»

Прошло не так много времени после выхода в свет «Больших надежд», а Диккенс уже начинает работу над новым романом. Первые упоминания о действующих лицах — Лэмли, Вениринги, отец и сын Хэксемы — мы встречаем в 1861 году в письме к Форстеру. Последний же выпуск был напечатан лишь в конце 1865 года. Столько времени не отнимал у него ни один роман (кроме «Барнеби Раджа», который он откладывал ради других книг). Причин было много — продолжительное и успешное турне чтений под руководством нового и менее опытного импресарио («как ни прекрасно чувствовать настроение публики, я все же без особого сожаления предвкушаю берег и небольшой отдых»); поездка в Париж вместе с Джорджиной, которой надо было оправиться от сердечного недомогания; еще одна поездка в Париж в 1863 году, когда он с триумфальным успехом дважды выступил в Британском посольстве; но все же главной причиной, задержавшей работу над романом, было пошатнувшееся здоровье писателя.

С самого начала духовная, душевная и физическая жизнь Диккенса была подчинена суровому режиму. Его активный отдых был столь же изнурителен, как и работа; в ту пору средний класс, к которому он принадлежал от рождения, еще не сделал спорт предметом культа, однако в молодости Диккенс часто ездил верхом, позже много занимался греблей (вряд ли подходящее занятие для человека, который будет страдать от сердечной недостаточности), всегда любил дальние прогулки, и непременно быстрым шагом. Его темперамент, самолюбие и чувство собственного достоинства не позволяли ему и помыслить об усталости, тем более о расстройстве здоровья. Впрочем, уже в детстве его жестоко донимали колики. В 1841 году, перед отъездом в Америку, он перенес болезненную и изнурительную операцию фистулы. Причину его детских недомоганий некоторые современные врачи видят во врожденном заболевании почек — предвестнике болезни, которая в конце концов свела его в могилу. Известно, что на пятом десятке он часто мучился нездоровьем, хотя изо всех сил старался держаться молодцом, и к 1858 году напряженный образ жизни уже настолько запечатлелся во всем его облике, что он выглядел много старше своих лет.

Эллен Тернан.

Но Диккенс не желал этого признавать. Из ирландского турне он пишет: «В Корке некий джентльмен почтил меня письмом, в котором утверждает, что в мои сорок шесть лет я выгляжу стариком. Хотел бы я на него самого посмотреть». Но летом того же года он был вынужден признать, что здоровье его порядком сдало.

Выдержки из писем показывают, с каким героическим стоицизмом отнесся он к случившемуся. 6 августа он пишет Дж. Г. Льюису: «После сильной летней жары мне все еще не по себе — обстоятельство столь для меня непривычное, что я только поражаюсь и негодую не самого себя»; Уилки Коллинзу — 16 августа: «Мне полагалось уже быть в Гэдсхилле на этой неделе и писать Вам оттуда, но искушение увлекло меня к Медуэй, благо

погода хорошая (в один из этих дней я прошел на веслах без отдыха двадцать миль)». Опять Коллинзу — 25 августа: «Мне нездоровится, никак не могу совсем поправиться, чувствую, что мне теперь поможет только морской воздух и морская вода». С этого времени он вряд ли когда-нибудь будет чувствовать себя вполне здоровым, хотя его жизнелюбивый дух отказывался признать, что и ему уготована участь всех смертных. К счастью для его здоровья в ближайшие несколько лет, Гражданская война, разразившаяся в Америке, заставила его отказаться от поездки туда с лекциями; даже его удивительное самообладание дрогнуло перед перспективой поездки в Австралию и связанными с нею расстояниями и длительной разлукой с Эллен и семьей.

Хорошо, что эти планы лопнули, потому что его не хватило бы на столь дальние поездки и «Нашего общего друга». Мучительная, урывками работа над романом и так не прошла бесследно для его здоровья; в 1864 году после долгой зимней прогулки он жалуется на постоянную боль в обмороженной ноге (видимо, это было какое-то более серьезное нарушение кровообращения), а нервный шок после железнодорожной катастрофы в Степлхерсте на всю жизнь превратил в муку мученическую железнодорожные поездки, прежде доставлявшие ему столько радости.

Несомненно, «Наш общий друг» — огромная победа больного писателя. В последние годы, когда много восхищались символизмом Диккенса и усиленно подчеркивали его пессимизм, роман этот был причислен к величайшим творениям. Я не могу согласиться с этим, хотя полагаю, что он стоит где-то очень близко к ним, как «Домби и сын»; у других писателей они были бы шедеврами творчества. Трудность здесь в том, что, если рассматривать роман «Наш общий друг» в ретроспективе, и особенно в дальней ретроспективе, он обладает всеми качествами, которые мы ожидаем и находим в великих социальных романах Диккенса: он дает всеохватывающую картину общества; все его части пронизаны единой концепцией денег как ложной меры человеческой ценности в мире, где все продается; мусорные горы старого Джона Гармона — впечатляющий символ богатства; развращающее влияние денег на характеры почти всех действующих лиц показано убедительно, средствами разнообразными и точно бьющими в цель; река как символ жизни с ее приливами и отливами представляется мне слишком расплывчатым и невыразительным образом, но он разработан лучше, нежели символика моря в «Домби и сыне» или реки в «Крошке Доррит»; возрождение к жизни четырех молодых героев — Беллы, Юджина, Джона Гармона-младшего и Лиззи, — очистившихся страданиями физическими и нравственными, показано без натяжки, лишено налета сентиментальной слащавости. Короче говоря, «Наш общий друг» победоносно выдерживает тот умозрительный анализ, которому подвергает роман современная литературная критика, а ее просвещенное мнение подкрепляется цитатами и отрывками из романа.

Но критик обязан судить роман не только в отвлеченной ретроспективе, но и по тому впечатлению, которое складывается в процессе чтения. Работая над этой книгой о Диккенсе, я перечел каждый его роман, прежде чем сесть писать о нем. Разумеется, давнее знакомство с книгой — необходимое и, возможно, самое важное условие для критика: после нескольких прочтений роман отстоится, обживется в памяти. Но и впечатлением от непосредственного чтения не следует пренебрегать, и здесь, мне кажется, «Наш общий друг» уступает «Холодному дому», «Крошке Доррит» или «Большим надеждам». Он едва ли больше двух первых, но кажется куда длиннее, столько в нем слабых и невыразительных мест. Притворство мистера Боффина вполне оправданно, но Диккенс явно перегибает палку (нас, как Беллу, должна бесить его скрипучая болтовня, но мы пропускаем ее мимо ушей); Вегг — самый сложный характер, но это какая-то аляповатая сложность, в этом клубке не найти концов, и, когда Фледжби изводит мистера Твемлоу, мы не можем вместе с Твемлоу переживать позор, поскольку сцену проводит Райя, благородный еврей, а он никакое действующее лицо, фикция. Но такие же недостатки можно отыскать и в величайших творениях Диккенса. Беда «Нашего общего друга» кроется глубже.

«Наш общий друг» целиком и полностью современный роман — единственный, в котором Диккенс описывает общество средневикторианской эпохи. Нападки молодого Генри Джеймса на этот роман звучат странной иронией, потому что «Наш общий друг» пророчески предвещает описанную Джеймсом поздневикторианскую эпоху, когда заурядная пошлость напускает на себя умный вид, а деньги теряют цену и лихорадочно проматываются. В «Крошке Доррит» крушение дутой финансовой империи мистера Мердла разоряет почти всех действующих лиц; в «Нашем общем друге» Вениринг становится банкротом, Ламли оказывается мошенником — и никто от этого не страдает; сколько бы мистер Подснеп ни повторял: «Правь, Британия» — и ни разглагольствовал о британской торговой мощи, все знают, что эти речи нельзя воспринимать всерьез, как нельзя всерьез относиться к тем вульгарным людишкам, которых, по замечанию очень остроумной леди Типпинс, сегодня приходится принимать, а завтра, моя милая, не пускать на порог. Мы в мире Вандербэнков и миссис Брукхэм, Эгги и Герцогини — короче, в «Трудном возрасте» самого Генри Джеймса (этот английский роман наиболее полно отразил пустоту жизни на рубеже столетий). В самом деле, Джорджиана Подснеп, которую Ламли использует как приманку для поправки своих дел, — это же типичная героиня Джеймса, Нанда. Мы попадаем также в мир леди Брэкнелл, и здесь очень кстати Диккенс заставляет Юджина Рэйберна и Мортимера Лайтвуда разговаривать в разочарованной манере героев «Как важно быть серьезным» О. Уайльда, словно эти молодые люди уже успели начитаться «Желтой книги»[129]. Просто непостижимо, как усталый и больной писатель умудрился почти приблизиться к миру грядущих десятилетий, когда немногие различали его за непроницаемым фасадом шестидесятых годов.

К описанию этого мира Диккенс подошел с новой манерой письма, поскольку — я уже отмечал это выше — он начинает постепенно отказываться от своего старого стиля, в особенности старого иронического стиля, что впервые отчетливо проявилось в «Повести о двух городах». Этот прежний иронический стиль от «Николаса Никльби» до «Крошки Доррит» оттачивался и совершенствовался; это была своеобразная стилизация, любовно-насмешливая пародия на торжественный гиббоновский язык предшествовавшего столетия, который, как показывает в своем первоклассном эссе Элис Мейнелл, со временем превратился в разменный штамп газетных статей и публичных выступлений.

И, словно устав острить и пресытившись собственным совершенством, Диккенс в своих последних романах осваивает новую манеру, своего рода скоропись, отменно разящую прогнившее общество. Начатки ее можно заметить в «Крошке Доррит», где высокопоставленные светские знакомства Мердла обозначены просто как «Церковь» «Адвокатура» и т. д.; импрессионизм этой манеры вполне выявляется в язвительной сцене с жадными родичами мисс Хэвишем — мисс Камиллой, Сарой Покет и прочими; это, по сути дела, аббревиатура той всепроникающей иронии, с которой описана сцена сборища Чеззлвитов у мистера Пекснифа. Теперь, в «Нашем общем друге», в сценах с Венирингом и Подснепом Диккенс доводит свою стенографическую манеру до совершенства.

Но почему-то эта отрывистость, постоянное навязывание Бруэра и Бутса и прямое употребление метафоры, как в случае с дворецким Вениринга, которого, однажды сравнив с химиком, Диккенс так и оставляет навсегда «Химиком», — почему-то это раздражает и быстрее приедается, чем прежнее насмешливое многословие. Отчасти это объясняется тем, что новая, сжатая форма уже не вмещает комических, но пространных периодов, подробно оговоренных характеристик; существеннее, однако, то, что блистательная скороговорка, свойственная этой новой манере и роднящая роман с лучшими комедиями того же Уайльда, обращается против романа. Она смазывает тонкие психологические нюансы человеческих взаимоотношений, которые и для самого Диккенса новость и в которых, однако, он верно разглядел единственные проблески реального в поддельном мире. В такие минуты остается только радостно удивляться тому, что великий мастер старой формы сумел уловить такие современные, такие в духе Джеймса психологические оттенки — и в отношениях мистера и миссис Ламли, и в диалогах миссис Ламли с Джорджианой Подснеп, и в минутах,

омрачающих дружбу Юджина и Мортимера, и в том, что остается невысказанным между миссис Боффин и Джоном Гармоном, и даже (а в таких ситуациях мы сами готовы прослезиться) в разговоре супругов Боффин со старой Бетти Хигден. За исключением сцены в Гринвиче (в глазах современного читателя такое застенчивое ухаживание отца за дочерью ничем не может быть оправдано), Белла просто на диво вписывается в этот современный, новый мир.

В этом, как я думаю, победа «Нашего общего друга», хотя и далеко не полная. К удачам романа нужно еще отнести мастерское нагнетание ужаса, обращение Брэдли Хэдстона в преступника и даже мелодраматические сцены в запертой сторожке или на городском кладбище, где Брэдли услышал окончательное «нет», — даже здесь человеческие переживания раскрываются во всей их глубине. Но похвалы великолепному анализу чувства ревности и психологии преступника (какой ее видел Диккенс) лучше отложить до тех страниц, где пойдет речь о его последнем и неоконченном романе, «Тайна Эдвина Друда», в частности о Джоне Джаспере. Успех, увенчавший новый подход к традиционному материалу, дает основание считать «Нашего общего друга» важной, значительной вехой в творчестве Диккенса.

Но мусор как символ денег, на основании чего современная критика объявляет этот роман вершиной творчества писателя, мне представляется изрядной передержкой, хотя, надо признаться, этот симбиоз помогает не замечать скучности некоторых глав и даже создает видимость единства различных частей романа, которые в процессе чтения плохо увязываются друг с другом. Я не верю Эдмунду Уилсону и Хэмфри Хаусу[{130}], когда они утверждают, что присутствие в викторианской помойке человеческих экскрементов делало этот символ для читателя той эпохи более отвратительным, чем для нас. Никто не станет спорить, что в викторианскую эпоху человеческие экскременты — более немыслимая тема для разговора, нежели сегодня, но это не значит, что тогдашний читатель не ведал о существовании ночных канализационных обозов. Викторианский читатель или критик не стал бы говорить, что Диккенс специально проводит параллель между деньгами и фекалиями, но он вполне мог увидеть эту параллель, задумавшись, например, о прахе и суете человеческого бытия. «Наш общий друг» и впрямь был бы победой реалистически-символического изображения общества, тем паче что у Диккенса уже были немалые заслуги в этом направлении, если бы роман не обещал чего-то большего: удивительно тонкие психологические нюансы, полные глубокого значения секунды, взгляды, оброненные замечания — перед нами ни много ни мало роман, опередивший свое время; но, поскольку даже великое искусство Диккенса не в состоянии слить эти два типа романа воедино, «Наш общий друг» все же уступает — пусть самую малость — лучшим из предыдущих романов писателя.

Отличие этого романа от предшествующих волею случая состоит еще и в том, что его иллюстрировал новый, молодой художник — Маркус Стоун, сын старинного, к тому времени покойного друга писателя. После смерти отца Маркус Стоун написал Диккенсу письмо, приложив сделанный им в тринадцать лет набросок подметальщика Джо. Рисунок так понравился Диккенсу, что, обрадованный возможностью помочь сыну старого товарища, он заказал Стоуну иллюстрации к «Нашему общему другу». Рисунки Стоуна по сравнению с рисунками Физа в целом более «реалистичны», им, к сожалению, не хватает гротеска в сценах с Боффинами, Хлюпом или Веггом, зато в изображении молодых героев — Юджина, Беллы или Лиззи — они более в тон домовитости и драме, какими их представляли в средневикторианскую эру. Стоун дожил до 1921 года, в поздневикторианскую эпоху он стал модным художником, особенно преуспев в картинах семейных драм, где в костюмах восемнадцатого века щеголяла совершенно бесспорная викторианская Англия; еще недавно эту красоту можно было увидеть на засиженных мухами стенах гостиниц и меблированных комнат приморских курортов. Еще успешнее отвечал зрелому викторианскому реализму и духу позднего творчества Диккенса молодой Льюк Филдс (впоследствии громкое имя в Королевской Академии), иллюстрировавший «Тайну Эдвина Друда»; его наивысшая удача

— та сцена, где Джаспер обрушивает на Розу невыносимое бремя своей любви.

Мы не можем пройти мимо исчезновения из диккенсовского окружения Хэблота Брауна (Физа). Последними его рисунками были иллюстрации к «Повести о двух городах», где он явно был не в своей стихии. Но начиная с его первых рисунков в 1836 году к «Пиквикскому клубу» и «Воскресенью в трех его аспектах»[{131}] его портреты диккенсовских героев — хотим мы того или нет — глубоко запали в сознание читателей. Лучшие работы Физа — это миссис Гэмп и мистер Пексниф, миссис Скьютон и Майор, Микоберы и мистер Дик, мистер Скимпол, вплоть до миссис Мердл, принимающей миссис Гоуэн, и — самая большая удача Физа — мистер Доррит, принимающий мистера Нэнди. Другие иллюстраторы Диккенса были лучшими рисовальщиками — Крукшенк, Сэмюел Палмер, может быть, даже Лич и Каттермол, но никто не сделал для писателя больше, чем этот застенчивый человек, как-то случайно выпавший из жизни Диккенса[{132}] и вообще из литературной жизни.

Американское турне

В течение четырех лет после выхода в свет «Нашего общего друга» Диккенс, несмотря на убывающие силы, все чаще выступает с публичными чтениями; ясно, что возбуждение и трата энергии, вызываемые чтениями, окончательно расшатывали его здоровье.

В феврале 1866 года врач Диккенса Фрэнк Берд, брат его самого старого друга Томаса Берда, настоял на обстоятельном медицинском обследовании. О его результатах Диккенс, смягчая краски, сообщал Джорджине:

> «Выясняется, что у меня некоторое нарушение сердечной деятельности. Пошаливает сердце. Чтобы призвать его к порядку и заставить кровь бежать быстрее, мне прописали железо, хинин и дигиталис. Если в течение определенного времени это не даст результатов, то надо будет консультироваться с кем-нибудь еще. Конечно, я не настолько наивен, чтобы полагать, что за все мои труды не придется расплачиваться. С недавних пор я замечаю спад в моем оптимизме и жизнерадостности — иными словами, в моем обычном тонусе».

Вторая консультация оказалась необходимой, но она не внесла никакой утешительной поправки в диагноз доктора Берда. Однако уже 10 апреля состоялось первое из тридцати чтений, организованных Чеппеллами с Бонд-стрит, которые с этого времени будут организовывать все его поездки. Единственным светлым пятном в этой затее был импресарио Чеппелов Альфред Долби; его неусыпное внимание и жизнерадостность немало скрасили последние сумбурные годы писателя; и, конечно, его приятно волновали и поддерживали сами выступления и восторженный прием публики, но досаждали частые недомогания. Некоторые чтения не обходились без инцидентов: женщины падали в обморок, рыдали старые друзья, Диккенс успокаивал слушателей, предотвращая массовую истерию.

Отъезд Диккенса в Америку. Журнал «Джуди».

Возможно, эти редкие драматические происшествия были ему на пользу, поскольку отчасти снимали напряжение многомесячных поездок: железнодорожные переезды из города в город, гостиницы (он отказался пользоваться гостеприимством частных лиц), дальние утренние прогулки, выступления днем или вечером (а то и оба раза в день), лихорадочное возбуждение, оглушительный успех, встречи со старыми друзьями, допускаемыми в артистическую уборную, легкие ужины, все более щадившие здоровье (под конец это были устрицы и бокал шампанского), новые гостиницы, опять железная дорога — и так по всей Британии, вдоль и поперек. Заработать побольше, чтобы раньше уйти на покой, отложить перо и дать отдых усталому воображению (верил ли он сам, что это возможно?), на худой конец — чтобы обеспечить независимость своим любимым Джорджи и Мэйми, оставить

приличную сумму Кэтрин, побаловать Эллен, помочь сыновьям распутаться с растущими трудностями, когда его самого уже не будет с ними. Вот выдержка из письма 1867 года, дающая некоторое представление о его мученических буднях:

> «Всею несколько дней, как я вернулся из утомительной недельной поездки по Ирландии, попав на обратном пути в невозможную качку; с тех пор я уже успел выступить в Лондоне, Кембридже и Норвиче; завтра до обеда я должен поспеть в Колчестер; на следующее утро чуть свет выехать в Суонси, я там читаю вечером; на следующее утро — в Челтнем, где тоже читаю вечером… на другой день; в понедельник я снова читаю в Лондоне и сразу выезжаю в Херефорд».

Все это время его искушала мысль о чрезвычайно выгодном американском турне. Гражданская война в Америке, во время которой он испытывал равную неприязнь к обеим сторонам, позволила ему на время отложить решение. Но настал момент, когда тянуть больше стало невозможно. Долби прикинул, что его чистая выручка составит 15 500 фунтов стерлингов (на самом деле он заработает 20 000 фунтов). Форстер и Уиллс всеми силами пытались отговорить его от поездки, но искушение было слишком велико. Весною 1867 года он завершил турне по Англии и Ирландии и в ноябре, после торжественного прощального обеда во Фримэйсон-Холл, на котором председательствовал Литтон, отплыл в Соединенные Штаты.

Гражданская война в Америке.

Брошюра «Положение раба в Индии».

В первый раз он пересек Атлантический океан в январе 1842 года. И тогда, и в этот раз время года было не самым удачным для морского путешествия. На сей раз он не строил никаких иллюзий относительно приема американской публикой, но его опасения не оправдались, да и сама страна показалась ему достойнее и цивилизованнее, чем четверть века назад. Но все это едва ли могло нейтрализовать вред, наносимый его здоровью напряженнейшей программой чтений. Преданный Долби с помощниками делали все, чтобы как-то подбодрить его: они даже устроили в лютый мороз комическое шествие под его окнами. Филдс, по чьей инициативе была — предпринята эта поездка, вскоре сделался близким другом писателя, а с миссис Филдс, женщиной веселой и отзывчивой, у него скоро установилось взаимопонимание с тем оттенком галантности, который делал отношения особенно приятными. Американская публика сочувственно приняла его стремление к одиночеству. Он встретился с великими современниками и близкими ему людьми — Лонгфелло, Дана, Эмерсоном, О.-У. Холмсом. Много ходил пешком. Первые две недели в Америке были свободны от выступлений. Потом чтения начались и проходили с огромным успехом. С трудом выдерживая жесткий, перегруженный распорядок дня, в первый месяц Диккенс раз в неделю срывался из Бостона в Нью-Йорк. Спустя два дня после рождества он пишет: «Сегодня мне до такой степени худо, что я послал за врачом. Он только что был и высказал сомнение, не целесообразно ли на какое-то время приостановить чтения». И все-таки они продолжались: он совершил поездку по штатам Новой Англии, посетил Балтимору, Вашингтон, Филадельфию, выступил по разу в городах штата Нью-Йорк и, наконец, с триумфом кончил чтения в самом Нью-Йорке: «Прекрасная аудитория, даже лучше, чем в Эдинбурге, и почти не уступает парижской». На прощальном банкете в его честь в «Дельмонико» Диккенс заметно прихрамывал, страдая от болей в ноге, и с позволения присутствующих удалился сразу после своей речи. 20 апреля 1868 года состоялось его заключительное нью-йоркское чтение, и он, совершенно измученный, отбыл на родину. В значительной степени трудности американской поездки усугубила разлука с Эллен.

Джордж-Инн, Гринвич.

Возвратившись, он сразу же договорился с Чеппеллами об организации прощального, из ста выступлений, турне по Великобритании. Первое чтение состоялось в октябре того же года в Лондоне, в Сент-Мартин Холле. Здесь он впервые читал сцену убийства Нэнси Сайксом — высшее художественное выражение его восприятия убийства и насилия как проявления злого начала в человеке; вскоре эта мысль воплотится в образе Джона Джаспера. «Убийство Нэнси» приводило публику в состояние полнейшего ужаса, а для самого Диккенса было почти роковым — стольких нервов ему стоила эта сцена. Турне между гем продолжалось: он взбудоражил Макриди, жившего на покое в Челтнеме, посетил Ирландию, чудом не заболел в Эдинбурге. Наконец, в городе Престон, графство Ланкашир, наблюдавший его врач Фрэнк Берд категорически запретил дальнейшие выступления — состояние сердца было угрожающим, после каждого выступления почти отнимались левая рука и нога. Но Престон не стал финалом его грандиозной артистической карьеры чтеца: за полгода до смерти, в январе 1870 года, состоялось его последнее триумфальное выступление[133] в лондонском Сент-Джеймс Холле. После смерти он оставил 93 000 фунтов, и почти половину этих денег он заработал на выступлениях.

В последние годы жизни чтения поглощали почти всю его энергию, интересы, время, но с ними был связан один важный аспект его отношения к общественным событиям того времени, и об этом нужно сказать здесь, поскольку это тесно связано с замыслом его последнего, неоконченного романа.

«Тайна Эдвина Друда»

Хотя бо́льшую половину последнего десятилетия Диккенс провел в ярком свете газовых огней театральных рамп и публичных залов, в каком-то смысле его жизнь в эти годы была более сокровенной, личной, нежели в сороковые и пятидесятые годы с их речами, благотворительностью и периодическим вмешательством в общественную жизнь. Этот личный тон мы различаем в его последнем романе, в «Тайне Эдвина Друда», где широкие социальные полотна, характерные для его творчества почти с самого начала и особенно с «Мартина Чеззлвита», вдруг сжимаются до изображения круга людей свободных профессий в кафедральном городишке; однако в «Тайне Эдвина Друда» явственнее, чем прежде, проступает проблема злого в человеке и обществе. Существенно влияя на его мировосприятие — сдерживая его оптимизм и человеколюбие, смущая веру в христианский гуманизм, — зло неразрывно связывалось в его представлении с насилием. Некоторые причины этого я приведу ниже. Да мы уже видели, в какой ужас повергали Диккенса общественные беспорядки и какую брезгливость вызывало у него зрелище раскованных, диких страстей.

В сфере общественной жизни его равно раздражали и отталкивали политические сборища, артистическая богема и моральная распущенность, бродяги, хулиганы, смутьяны, отшельники, игроки на скачках.

В последние десять лет жизни стремление к общественному порядку сделалось у него особенно сильным. Шестидесятые годы прошлого века едва ли могут показаться нам временем, когда все было дозволено, и, с нашей сегодняшней точки зрения, мы никак не признаем, что отличительной чертой той эпохи была утрата Британией могущества и влияния. Однако Диккенсу (подобно многим скромным и законопослушным сегодняшним потомкам скромного и законопослушного класса мелкой буржуазии) казалось, что мир рушится. Многие очерки, написанные в его журнале «Круглый год», прямо направлены против роста насилия и хулиганства. В 1861 году он выступает против бродяг, вскоре после этого разражается в «Земле Тома Тиддлера» негодованием против скверны, в которую обратил свою жизнь богатый отшельник[134]. В статье же «Хулиганы» он писал:

> «Отъявленного рецидивиста всегда можно упечь на три месяца. Когда он выйдет из тюрьмы, он будет все такой же отъявленный рецидивист. Значит, надо снова его засадить. „Помилуй бог, — возопит Общество защиты обиженных хулиганов, — это все равно, что приговорить его к пожизненному заключению". Именно за это я и ратую… когда я вижу, как он позорит женщин, идущих воскресным вечером из церкви, я думаю, что с него мало шкуру спустить за это…»

С пятидесятых годов безудержно росло его восхищение полицией (в особенности детективами Лондона, Ливерпуля и других крупных городов); теперь он приходит к убеждению, что у полиции недостаточно сил, что общество мало помогает ей. Мысли для него не новые — вспомним его возмущение кулачным правом американских прерий в 1846 году: «Иначе нас ждет участь Дальнего Запада и нож мясника». Он был готов к решительным действиям. В 1853 году, когда подручный булочника «использовал уголок за воротами нашего дома для своих надобностей», Диккенс ограничился внушением. Но единственным результатом его увещеваний было то, что нарушитель приличий повел себя «очень дерзко». В шестидесятые годы он действовал решительнее. Ему повстречалась компания молодых ирландцев, возвращавшихся навеселе с какой-то пирушки и выкрикивавших непристойные и оскорбительные выражения. Он не отставал от них, пока не показался полисмен, а затем потребовал задержать девицу, которая осталась в одиночестве, когда шумная компания дала тягу. И как ни упирались полисмен и мировой судья, он, потрясая уголовным кодексом, настоял на возбуждении дела против девушки. Наутро он даже явился в суд. На молодой ирландке как воплощение скромности белел свежий чепчик. Диккенс рассказывает о происшествии не без юмора, однако у него нет ни малейших сомнений в своей правоте. Мне лично эта история не по душе, другие воспринимают ее иначе, но, главное, она показательна для его отношения ко всему, чем живет общество.

Сент-Джеймс Холл.

В 1865 году губернатор Эйр жестоко подавил восстание на Ямайке. Некоторые интеллигенты-либералы, вроде Милля и Герберта Спенсера, возмутились действиями губернатора. Другие — Карлейль, Рескин, Теннисон — выступили в его защиту. К ним примкнул и Диккенс. Его выступление в пользу твердой власти обычно извиняют преклонением перед Карлейлем. Но в письме к Сэржа от 30 ноября 1865 года он недвусмысленно указывает на две причины, побудившие его выступить с поддержкой крутых действий губернатора: неприязнь к миссионерским заботам о неграх, когда в Англии простой народ погряз в нужде, и беспокойство, что английское правительство не способно управлять страной.

«Восстание на Ямайке тоже весьма многообещающая штука. Это возведенное в принцип сочувствие чернокожему — или туземцу, или самому дьяволу в дальних странах, — и это возведенное в принцип равнодушие к нашим собственным соотечественникам в их бедственном положении среди кровопролития и жестокости приводит меня в ярость. Не далее как на днях в Манчестере состоялся митинг ослов, которые осудили губернатора Ямайки за то, что он подавлял восстание! Итак, мы терзаемся за новозеландцев и готтентотов, как будто они то же самое, что одетые в чистые рубашки жители Кэмбервелла, и их можно соответственно укротить пером и чернилами… Если бы не чрезмерное нетерпение и поспешность чернокожих Ямайки, все белые были бы истреблены, даже не успев заподозрить неладное. Laissez-aller[27] и британцы никогда, никогда, никогда!..»[{135}].

Не удивительно поэтому, что единственный общественный деятель в «Эдвине Друде» — мистер Сластигрох, которого Диккенс язвительно третирует за деспотическое навязывание гуманных реформаторских взглядов инакомыслящим согражданам; а осаживает

---

[27] Небрежность, нерадение *(франц.),* дальше — слова из «Правь, Британия». — *Прим. перев.*

этого не в меру шумного друга реформ каноник Криспаркл, любитель бокса, плаванья и классических авторов, приятный во всех отношениях холостой священнослужитель; он со всей твердостью придерживается терпимого и светлого взгляда на жизнь, но не кричит об этом на всех перекрестках и никому его не навязывает.

Политическое кредо Диккенса не менялось, хотя время от времени находились люди, утверждавшие обратное. Выступая в Бирмингеме в 1869 году, Диккенс сказал: «Моя вера в людей, которые правят, в общем, ничтожна; моя вера в народ, которым правят, в общем, беспредельна». Оба слова — «людей» и «народ» — были напечатаны со строчной буквы, что дало многим повод обвинить писателя в отречении от демократии. Диккенс незамедлительно отвечал, что его убеждения не переменились: он не верит в правителей Англии, но верит в Народ.

И все же, я полагаю, у этого либерализма всегда были четко очерченные границы. Сколько бы ни провозглашал Диккенс независимость своих взглядов, определенные группы людей, «не вписывавшиеся» в общество, с трудом могли рассчитывать на его благосклонность. Он не разделял крайних предрассудков. Можно с полной уверенностью утверждать, что, например, расистом в нашем понимании он, конечно, не был. В «Нашем общем друге» он с примерной объективностью показал добропорядочного правоверного еврея Райя, поскольку покупательница его Тэвисток-хаус миссис Дэвис, еврейка, призналась ему, что из-за Фейгина еврейская община считает Диккенса заклятым врагом их нации. Но, даже ужаснувшись этому обвинению, он совершенно искренне удивлялся честности Дэвисов в вопросах, связанных с покупкой дома. Так же обстояло дело и с неграми: «…бесспорный факт, что, когда несколько цветных собираются вместе, от них исходит запах, не очень радующий обоняние, и я был вынужден поспешно отступить из их опочивальни. Я глубоко убежден, что в этой стране (США) они скоро полностью вымрут. Когда посмотришь на них, то представляется абсурдной сама мысль о том, что они удержатся рядом с неутомимым, умным, энергичным и просто сильным народом».

В числе дурацких обывательских толков, отравивших жизнь несчастного Невила Ландлеса после исчезновения Эдвина Друда, была и сплетня о том, что до приезда в Англию по его приказанию где-то засекли до смерти каких-то «туземцев», о которых в Клойстергэме знали только, что все они черные, все очень добродушные, себя всегда называют «мой», а прочих людей «масса» или «мисси».

Предрассудки его класса умирали в нем медленно, как, впрочем, и тешившее его самообольщение. В апреле 1869 года он отвечает на чей-то вопрос: «Хочу вас уведомить, что, кроме доброго имени отца, других украшений на моем гербе не было, как не было и простертого льва с мальтийским крестом в правой лапе. Я никогда не избирал себе девиза, будучи совершенно равнодушным к формальностям подобного рода». Но это высокомерие все же безобиднее, чем его гражданские предрассудки. Ибо все, что не укладывалось в его картину мира, тотчас пополняло список общественных пороков. Возможно, именно поэтому в его последнем, неоконченном романе делается упор на личные добродетели.

Не в характере Диккенса было легко отойти от общественной жизни. Даже в последний год он проводит зиму в Лондоне, посещая обеды и приемы: его настроение заметно улучшилось с прекращением чтений, хотя здоровье было уже непоправимо подорвано. В марте 1870 года он был принят королевой; в продолжение полуторачасовой аудиенции королева милостиво стояла, поскольку ему придворный этикет не позволял сесть. Он был самым знаменитым из ее подданных, к нему полностью относились слова, сказанные им о Шекспире: «Простолюдин… небесполезный для государства». Тридцать лет назад, когда королева выходила замуж, он наполовину в шутку писал Форстеру:

> От горя я сам не свой, все валится из рук. Перечитал «Оливера», «Пиквика» и «Никльби», пытаясь собраться с мыслями и сесть за новый роман, но все напрасно:
>
> В Виндзор, мое сердце!

Здесь счастья мне нет.
В Виндзор, мое сердце,
Любимой вослед.

Ныне королева уже лишилась своего возлюбленного супруга принца Альберта, причины пародийной ревности Диккенса, а сам Диккенс утратил былую неукротимую веселость. То была странная встреча. Еще он присутствовал на утреннем выходе принца Уэльского. Больная нога не позволила ему свозить Мэйми на бал во дворец, однако его отношения с двором не прервались:

> «При сем прилагаю для Ее Величества первый выпуск моего нового романа, который появится в печати только в следующий четверг, 31-го числа. Не соблаговолите ли Вы передать его королеве с изъявлением моей верноподданной преданности и любви? Если это повествование пробудит интерес Ее Величества и королева пожелает узнать содержание следующих выпусков раньше своих подданных, то Вы знаете, какой честью будет для меня присылать эти выпуски до их выхода в свет…»

Увы, королева не проявила любознательности.

Из двенадцати выпусков «Тайны Эдвина Друда» Диккенс успел закончить шесть, и как это не похоже на любой из его прежних романов! Здесь нет широкой социальной панорамы, как в «Мартине Чеззлвите» или «Крошке Доррит», и это не притча о духовном или общественном возвышении, как «Дэвид Копперфилд» или «Большие надежды». Комментаторы романа извели массу сил, решая загадку: был ли Эдвин Друд убит, и если да — то кем? Большинство склоняется к мнению, что убийцей был Джаспер. Но если к этому сводится все содержание романа (а в защиту этого плоского мнения можно сослаться на само название — «Тайна Эдвина Друда»), то по сравнению с прежними сочинениями Диккенса его последний роман невероятным образом обеднен.

Не исключено, конечно, что Диккенс ставил перед собой задачу просто овладеть новым, узким жанром и превзойти в нем Уилки Коллинза; но гораздо более вероятно, что убийство (или тайна) играет в романе подчиненную роль, как убийство Талкингхорна или Монтегю Тигга. Если так, то какова основная идея романа? Стоит задаться этим вопросом — и становится ясно, что Диккенс был художником, творившим по заранее обдуманному плану, хотя он и публиковал романы частями и порой увлекался и отходил в сторону. О «Тайне Эдвина Друда» как о чем-то законченном судить трудно, поскольку в романах Диккенса вопреки первому впечатлению отдельные части настолько взаимосвязаны, что лишь произведение целиком может дать ключ к пониманию романа во всем его единстве. Однако можно выделить некоторые аспекты, незнакомые по его прежним романам, и можно связать вероятного убийцу (во всяком случае, человека с психологией преступника), Джаспера, с трактовкой темы зла и убийства в предыдущих романах; «Тайна Эдвина Друда» — кульминация этой темы.

***Джаспер умоляет о любви. «Тайна Эдвина Друда».
Рисунок Филдса.***

Самый необычный аспект «Тайны Эдвина Друда», каким мы знаем этот роман, состоит в том, что Англия сведена до размеров городка, а из населения представлены только средняя буржуазия и лица свободных профессий. Я пишу «каким мы знаем этот роман», поскольку в последних главах действие переносится в Лондон, причем в Лондон ранних романов Диккенса; Билликин, домовладелица-кокни, — это в точности хозяйка Дэвида Копперфилда. Время действия романа (в отличие от «Нашего общего друга») намеренно перенесено в годы молодости самого писателя, однако основные действующие лица в целом современники его

зрелых лет. Милый, избалованный, очаровательный Эдвин Друд, любящий жизнь и не любящий ломать голову над ней, — этот человек встречает зарю империализма; вспомните его уверенность в том, что ему бы добраться до Египта, а уж там он наведет порядок. Невил и Эллен Ландлес с их цейлонским прошлым и весомым бременем прав и обязанностей тоже порождены средневикторианской Англией. Их всех принимает под свое крыло благороднейший каноник Криспаркл, и это похоже на реверанс закрытым школам, в которых воспитываются будущие хозяева империи. Характерно, что все герои, принадлежащие к «лагерю добра», даже Розовый Бутон, в первый момент кажущаяся кокетливым вариантом Доры, — все они теснее и решительнее сплочены против зла. На смену кротким духом, смиренным, сомневающимся, как Эстер и Крошка Доррит, приходит более решительная и мужественная, более выносливая, но и сугубо волонтерская армия добра.

К этой группе, сдружившей церковь и закрытый пансион, примыкает в качестве союзника — внимание! — юрист Грюджиус. Пусть он так же сух и скучен, как его уложение законов, пусть, рано обманувшись в любви, он на всю жизнь остается холостяком: он ничуть не похож на скользкого мистера Джеггерса (не говоря уже о негодяях-стряпчих в ранних романах Диккенса). С приходом Грюджиуса «лагерь добра» обретает надежную опору и решимость бороться со злом. Если мистер Дэчери — а в этом я почти уверен — окажется частным сыщиком (то есть из той категории лиц, чьим профессиональным умением, ловкостью и упорством в борьбе с преступниками так восхищался Диккенс), то «Тайна Эдвина Друда» — первый случай в творчестве Диккенса, когда совещательные и исполнительные силы закона выступают совместно против сил зла. Действующие лица романа составляют маленький, тесно сбитый мир интеллигенции и молодежи, призванной послужить Империи (к ним нужно еще добавить достойного и находчивого молодого лейтенанта Тартара, отставного офицера флота). И поскольку Империя в какой-то степени держится на каждом из них, географические рамки романа раздвигаются далеко за пределы таких широких социальных полотен, как «Холодный дом» или «Крошка Доррит».

Не исключено, конечно, что Диккенс урезал социальные рамки своего романа потому, что, подобно многим стареющим писателям, он растерялся в новом мире, но это вряд ли так — в романе есть лица, принадлежащие и к другим слоям общества. Мне представляется, что Диккенс намеренно собрал вместе всех, по его мнению, порядочных, мужественных (или женственных), заслуживающих доверия и, главное, жизнеспособных представителей английского общества, чтобы противопоставить их злому началу Джаспера. Среди них нет официальных представителей власти или неумеренно громких рупоров идей: филантроп и реформатор мистер Сластигрох — просто наглец и лицемер; настоятель собора — оппортунист и приспособленец; мэр — напыщенный дурак. Нет, в современном обществе инициатива борьбы со злом переходит к частным гражданам; и пусть действие романа отнесено к более раннему периоду — его герои живут в 1870 году.

В ночлежке. Рисунок Доре.

У прокаженного. Рисунок Доре.

А как относительно сил зла? И здесь звучат современные нотки, ибо мистера Джаспера с его любовью к музыке и пристрастием к опиуму следовало бы, как Рэйберна и Лайтвуда, ожидать в девяностые годы — если бы мы не знали, что истоки девяностых годов восходят как раз к середине столетия. И потом, даже безумная страсть Джаспера к Розе не разубедит меня, что Диккенс усматривает определенную двусмысленность в отношении Джаспера к Эдвину, «дорогому мальчику», которого он, возможно, потом и убьет. Впрочем, здесь мы касаемся тайных страниц «Школьной жизни Тома Брауна», закрытых тем викторианского общества. Джаспера нельзя назвать вполне современным героем, он во многом еще остается фигурой готического романа (вроде Монкса с его припадками из «Оливера Твиста»). Однако общая направленность романа не оставляет сомнений: доброта и благородство мужественно

противостоят злым, задыхающимся от ярости усилиям, которые, подобно преступным усилиям вообще, обречены на поражение.

Смерть

Смерть Диккенса сделала Джаспера последним в длинном ряду жестоких и злобных убийц, воплощающих отношение Диккенса к преступной психологии. Если бы нам удалось понять причины этой одержимости, то, возможно, мы получили бы ключ к самому сокровенному в личности писателя; однако ни одна человеческая личность не допустит столь глубокого вторжения. Но рискнуть можно и можно Поискать аналогий.

Чрезвычайный интерес Диккенса к убийству был с самого начала в тесной связи с его одержимостью в вопросе о смертной казни; писатель был убежден, что преступник, этот Каин, мятущийся по лицу земли, — нечто совершенно особое, отрезанное от людей. Уже в «Очерках Боза» Диккенс упрекал Байрона (в числе прочего) за то, что тот окружил убийц романтическим ореолом. Убийца — это не тот, кто на голову выше остальных, — Каин и подобные ему — плоды воображения Байрона; нет, это трусливый задира, тщеславная тварь. Однако там же, в очерке «Посещение Ньюгетской тюрьмы», при приближении к камере смертников голос писателя начинает звучать взволнованно, он трепещет перед ужасом и тайной смерти.

> «Насколько же ужасней думать о ней (смерти) здесь, в двух шагах от тех, что должны умереть в лучшую пору жизни, на заре молодости или в полном расцвете сил, все понимая и чувствуя не хуже вашего, должны умереть так же верно, отмечены рукой смерти так же безошибочно, как если бы тело их истаяло от роковой болезни и уже началось разложение».

И дальше:

> «Собственная беспомощность открылась ему с беспощадной ясностью… он оглушен и растерян, и нет у него сил обратить свои помыслы к Всевышнему, воззвать к единственному существу, кого он мог бы молить о милосердии и прощении, кто мог бы внять его раскаянию».

Бьет колокол, мысли приговоренного возвращаются к детству. Читаем дальше:

> «Ничего, он убежит. Ночь темная, холодная, ворота не заперты, мгновение — и он уже на улице и как ветер несется прочь… Широкое открытое поле расстилается вокруг… Наконец он замедляет шаг. Ну, конечно, он ушел от погони, теперь можно растянуться вот здесь, на берегу, и поспать до рассвета. Приходит крепкий сон без сновидений. Но вот он просыпается, ему холодно. Серый утренний свет, просочившись в камеру, озаряет фигуру надзирателя. Еще не очнувшись, узник вскакивает со своего беспокойного ложа и минуту остается в сомнении. Только минуту! Тесная камера и все, что в ней есть, слишком знакомо и реально — ошибки быть не может. Опять он преступник, осужденный на казнь, во всем отчаявшийся. А еще через два часа он будет мертв».

Это первые, неотточенные пробы пера и подробнейше изображенные страхи, надежды, самообман и чувства смертника — пока только предвосхищение многих будущих страниц: Фейгин, погромщики в «Мятеже Гордона», Джонас Чеззлвит, Каркер (чье преступление против мистера Домби ставит его почти в положение преследуемого убийцы), Ортанз, Риго, Хэдстон, Джаспер — все они будут разобраны по косточкам, но уже с величайшим драматизмом и напряженностью, с вниманием к психологическим сюрпризам.

Все это есть в его романах — и на первый взгляд все это противоречит декларациям его многочисленных публицистических выступлений: в письмах в «Дейли ньюс» (1846), где он

протестует против смертной казни; затем в письмах 1849 года, когда, потрясенный казнью супругов Маннинг, свидетелем которой был, он выступил не против самой смертной казни, но ее публичного совершения; в 1856 году он вновь призывает публику не романтизировать убийц, не играть на руку тщеславным позерам, вроде пресловутого Палмера-Отравителя, а видеть в преступниках, конечно, опасных, но достойных только презрения и жалости подонков. Его возражения против смертной казни — и он это совершенно открыто утверждал — были вызваны не чувством сострадания к преступникам и тем более к убийцам, но исключительно убеждением, что смертная казнь (в особенности публичная) возбуждает романтические бредни у преступников и вызывает нездоровый интерес толпы. В его письмах 1846 года есть строки о молодом убийце Томасе Хокере:

> «Перед нами наглый, ветреный, распущенный юнец, прикидывающийся искушенным кутилой и развратником: чересчур расфранченный, чересчур самоуверенный, чванящийся своей внешностью, обладатель незаурядной прически, трости, табакерки и недурного голоса — но к несчастью, всего лишь сын простого сапожника… он начинает искать способа прославиться… Сцена? Нет. Ничего не получится. А убийство? Оно же всегда привлекает внимание газет! Правда, потом следует виселица, но ведь без нее от убийства не было бы толку. Без нее не было бы славы. Ну что ж, все мы рано или поздно умрем… В дешевых театрах и в трактирных историях они (убийцы) всегда умирают с честью… Ну-ка, Том, прославь свое имя!.. Уж ты-то это сумеешь и покоришь весь Лондон».

В отношении психологии преступника все это вполне справедливо; но читаем дальше — и просто поразительно, с каким докучливым интересом относится Диккенс к душевному состоянию Хокера, даже к внешнему выражению его предсмертных надежд и страхов. То же самое находим в написанной десятью годами позже статье о Палмере «Повадки убийц». То же и в романах: Джонас Чеззлвит — ничтожнейшая тварь, но после убийства Тигга его сны и страхи превращаются в «готические» кошмары — и тогда зачем столько натурализма в сцене его ареста? Зачем фиксировать внимание на физических реакциях Ортанз — и тоже в сцене ее ареста? Впрочем, в романах даже самый навязчивый интерес к поведению обреченного на смерть героя может служить художественной цели, но порою вкус изменяет Диккенсу.

И что важнее — он сам себе противоречит. Отрывок из его известного письма в «Дейли ньюс» о судьях помогает разобраться в чувствах Диккенса лучше, чем ему самому хотелось бы. Возражая против высказываний судей в пользу смертной казни, Диккенс пишет:

> «Есть и еще одна, даже более веская, причина, почему выступление судьи по уголовным делам за сохранение смертной казни не имеет веса. Ведь он — главный актер в страшной драме судебного процесса, где решается, жить или умереть его ближнему. Те, кто присутствовал на подобном процессе, обязательно чувствовали и уже не могли забыть напряженного ожидания развязки. Я не хочу касаться того, насколько тяжело это напряжение для ведущего процесс судьи, если он справедлив и добр… Мне знаком трепет, пробегающий по толпе… Как страшно столкновение этих двух простых смертных, которым, как ни велика была пропасть между ними сейчас, суждено в грядущем встретиться смиренными просителями перед престолом господним! Мне знакомо все это, и я могу представить себе, во что обходится судье исполнение такого долга, но я утверждаю, что все эти сильные ощущения одурманивают его и он не может отличить кару как средство предупреждения или устрашения от связанных с ней переживаний и ассоциаций, которые касаются только его одного».

Наверное, все это так, но у меня не идет из головы, что добрый судья, запутавшийся в своих переживаниях, — это сам Диккенс.

Видя в преступнике отщепенца, эгоиста, негодяя, гнусное и пустое существо, он прав, призывая лишить преступление гласности, и, если преступник должен быть уничтожен,

пусть делают это быстро и без шумихи. Но если зло — вещь банальная, пошлая и мерзкая, то откуда этот неотвязный интерес к личности преступника и в особенности к поведению перед лицом смерти? Несомненно, к этому интересу примешивается и явное самоистязание, стремление прочувствовать душевные и физические муки, к которым располагала его бурная, страстная натура, укрощенная ценой огромных волевых усилий. Но ведь такова оборотная сторона неумолимой жажды правосудия. И возможно, где-то в глубине души Диккенс боялся своих подавленных страстей, и этот страх преобразовался в сознании рационалиста и гуманиста, умудрившегося каким-то образом остаться христианином, в идею трансцендентного зла. Главным, однако, был страх смерти, подкашивающей человека в расцвете его сил. Я не сомневаюсь, что Диккенс искренне верил в загробную жизнь, сколь бы туманной она ему ни представлялась. Об этом свидетельствуют и его высказывания, и решительное осуждение модного в шестидесятые годы спиритизма, который он считал непристойным глумлением предприимчивых аферистов над таинством смерти. Я думаю, что даже в последнее, самое трудное и выматывающее десятилетие его никогда полностью не покидало радостное мироощущение и потребность заполнить делами каждое мгновение жизни (в конце концов, это были альфа и омега его творческого гения).

И разумеется, не слово Нового завета, торжествующее на заключительной странице «Крошки Доррит», поддерживало Диккенса в работе над последними, пессимистическими романами. Девятнадцатое столетие — это все-таки не первое столетие от рождества Христова, и только мистик или блаженный мог веровать в то, что одни лишь евангелия ответят на сложные современные вопросы о роли человека в мире, где существуют Канцлерский суд и Кокстаун, Мердлы и Джеггерсы. Диккенс хотел надеяться, что блаженные еще не перевелись, но сам он не относился к их числу. Что касается мистицизма, то в отличие от Достоевского у него не было веры в батюшку-царя, и, как ни уважал он простых англичан, они не окружены у него тем полумистическим ореолом, которым осеняет Русский Народ Достоевский. Безыскусная евангельская вера была дорога Диккенсу, но трудно поверить, что именно она вдохновляла его на грандиозный труд. Его великим романам придает жизнь не финал из евангельских истин и не перезвон викторианских свадебных колоколов… а жадный интерес ко всему, чем живут люди — даже если они живут бессмысленно и страшно. Величие Диккенса в той восторженной радости, с которой он наблюдает за поведением людей, и здесь же, возможно, источник его ограниченности. Хотя он не Джордж Элиот и не Томас Харди, но ведь и его радует то обстоятельство, что, как ни разнообразно поведение людей, оно в конечном итоге предсказуемо; и он бесконечно наслаждается способностью творить добрых, злых и просто абсурдных героев. Только какой же писатель не был жертвой этой ограниченности? Разве что Толстой и еще Стендаль в первых трех четвертях «Пармского монастыря». Что касается остальных, то все эти остроумные и будто бы неожиданные сюжетные повороты — исключительно вопрос писательской техники (часто превосходной, просто очаровательной, как, скажем, у Стерна или Дидро, но — техники, и только). Разделяя этот всеобщий грех, Диккенс, однако, с редчайшим мастерством делает произведением искусства речь персонажей их манеры, а прежде всего окружающую их среду. Такой человек, даже придерживаясь религиозных убеждений, должен был одновременно и страшиться расставания с жизнью (а он только что не умышленно торопил его), и испытывать болезненное любопытство к чувствам на пороге смерти.

Могила Диккенса в «Уголке поэтов» Вестминстерского Аббатства.

В последние пять лет своей жизни он не однажды с жуткой ясностью видел близящийся конец; возможно, это чувство особенно давило его в те минуты, когда для поднятия духа он начинал петь. Своей дочери Кэйти в ее последний приезд в Гэдсхилл он признался, что очень рассчитывает на «Эдвина Друда» — «если, даст бог, я доживу до

завершения работы… Я говорю „если“, потому что, знаешь, детка, последнее время я что-то не очень хорошо себя чувствую». И наверное, предчувствие краткости оставшегося ему срока заставило его 8 июня сломать обычный режим и весь день просидеть в шале над романом. За обедом он пожаловался Джорджине, что в течение часа ему было очень плохо. Потом вдруг поднялся из-за стола, сказал, что должен ехать в Лондон, и упал без сознания. Тяжело дыша, он пролежал на диване в столовой всю ночь и весь следующий день. 9 июня 1870 года в шесть часов вечера его не стало.

Столько написано о горечи его последних лет и самоубийственном характере его чтений, что эта смерть должна представляться нам (и хочется думать, ему тоже) своевременным и даже благостным занавесом в сыгранной до конца пьесе. Смерть слепа, она многих обрывает и на середине реплики — и поэтому смерть Диккенса впрямь кажется исполненной особого смысла. Но она бессмыслица, если помнить, на чем стоял мир Диккенса. Диккенс «умер в упряжке», ибо его живой и энергичной натуре было свойственно искать и бороться до конца, и мы не должны утешаться сознанием, что его жизненный путь благополучно завершился в положенный срок. Думая о его смерти, мы должны каждую минуту помнить, какие сокровища потеряли, сколько он нам недодал. Современники чувствовали это лучше нас. Во всех уголках мира они оплакивали его смерть как личную и невосполнимую утрату. Мы напрасно поспешили объявить сентиментальным рисунок Льюка Филдса «Опустевшее кресло»: он достойно передает скорбное чувство пустоты, вызванное этой безвременной потерей. «Эдвин Друд» всегда останется волнующим напоминанием о том, что нам могли открыться совершенно новые горизонты. Нетленное наследие Диккенса — это бесконечно прекрасный и одухотворенный мир его романов, животворящий и неповторимый, вдохновлявший таких разных и самобытных писателей, как Достоевский и Доде, Гиссинг и Шоу, Пруст и Кафка, Конрад и Ивлин Во, — мир, оставшийся при этом Неподражаемым, как без ложной скромности называл себя сам Диккенс.

Опустевшее кресло
(Рисунок Филдса)

Комментарии Р. Померанцевой и В. Харитонова

1

К стр. 28.

Тиллотсон, Кэтлин Мэри (р. 1906) — современный английский литературовед, профессор Лондонского университета, автор книги «Диккенс за работой» (1957), написанной совместно с Джоном Баттом, а также ряда других исследований, посвященных творчеству Диккенса, Троллопа и английских реалистов середины XVIII в.

2

К стр. 32.

Годы Регентства — С 1811 до 1820 г. ввиду умопомешательства короля Георга III регентом был его сын, принц Уэльский, впоследствии король Георг IV (1820–1830).

3

К стр. 32.

Кларисса Гарлоу — героини романа Сэмюела Ричардсона (1689–1761) «Кларисса, или История молодой леди» (1747–1748).

Гарриэт Байрон — невеста сэра Чарльза Грандисона, героя романа С. Ричардсона «История сэра Чарльза Грандисона» (1754).

4

К стр. 32.

Эвелина и Сесилия — героини романов английской писательницы Френсис (Фанни) Бёрни (1752–1840), «Эвелина» (1778) и «Сесилия» (1781).

5

К стр. 32.

Элизабет Беннет и леди Кэтрин де Бёр — персонажи из романа английской писательницы Джейн Остин (1775–1817) «Гордость и предубеждение», написанного в 1796–1797 гг. и опубликованного в 1813 г.

6

К стр. 40.

«История Сэндфорда и Мертона» — популярная в XIX в. детская книга Томаса Дэя (1748–1789).

7

К стр. 40.

...Это книжонка для малых ребят, а я не ребенок — «Холодный дом», глава VIII.

8

К стр. 41.

Миссис Гэмп — персонаж из романа Диккенса «Жизнь и приключения Мартина Чеззлвита». Имя «гэмп» стало нарицательным и обозначает зонтик. Это объясняется тем, что повитухи, к числу которых принадлежала миссис Гэмп, всегда ходили с зонтами.

9

К стр. 45.

...Я хочу, чтобы у вас мурашки по спине забегали — фраза, которую слуга Джо адресует своей старенькой хозяйке миссис Уордль в романе «Посмертные записки Пиквикского клуба».

10

К стр. 46.

Мистер Хайд — персонаж из повести английского писателя-неоромантика Роберта Льюиса Стивенсона (1850–1894) «Странная история доктора Джекилля и мистера Хайда» (1886), в которой рассказывается о раздвоении личности доктора Джекилля; мистер Хайд воплощение всех его темных инстинктов.

11

К стр. 47.

Стиггинс и Чедбенд — лицемеры-проповедники; первый из романа «Записки Пиквикского клуба», второй — из «Холодного дома».

12

К стр. 48.

«Бедняга Бансби» — капитан Бансби — персонаж из романа Диккенса «Домби и сын». Его насильно женит на себе вдова Мак-Стинджер при содействии сурового пастора Мельхиседека Хаулера.

13

К стр. 49.

Мейнелл, Уилфрид (1852–1948) — английский журналист и поэт, автор книги «Дизраэли — человек» (1903); в 1877 г. женился на Элис Томпсон — дочери художника Т.-Д. Томпсона, друга Диккенса.

14

К стр. 53.

Сэндхёрст — военное училище в графстве Беркшир (Англия), основанное в 1802 г. Из этого учебного заведения вышло много видных военачальников.

15

К стр. 56.

Гольдсмитовская «Пчела» — сатирический журнал, издававшийся в 1758 г. английским писателем Оливером Гольдсмитом (1728–1774), автором «Векфильдского священника» (1766).

16

К стр. 60.

Чарльз Ханиман — незадачливый пастор из романа Уильяма Мейкписа Теккерея (1811–1863) «Ньюкомы» (1853–1855).

17

К стр. 68.

Капитан Портер — действительно существовавшее лицо, выведенное Диккенсом в XI главе его романа «Дэвид Копперфилд» под именем капитана Гопкинса.

18

К стр. 71.

Гиссинг, Джордж (1857–1903) — один из представителей английской натуралистической прозы 80-х годов XIX в., автор романов «Демос» (1886), «На новой

Граб-стрит» (1891) и др.

19

К стр. 74.

Академия Веллингтон-Хаус — школа, в которой учился Диккенс, получила свое название в честь герцога Веллингтона. Веллингтон Артур Уэлсли (1769–1852) — выдающийся полководец и государственный деятель; в 1815 г. командовал соединенными силами Англии, Голландии, Ганновера и Брауншвейга, разгромившими Наполеона при Ватерлоо, благодаря чему снискал огромную популярность на родине.

20

К стр. 74.

Во, Ивлин (1903–1966) — современный английский писатель-католик, автор романов «Упадок и крах» (1928), «Вывешивайте больше флагов» (1942), «Возвращение в Брайдсхед» (1945), трилогии «Шпага чести» (1952–1961) и др.

21

К стр. 79.

Капитан Катль и Сол (Соломон) Джилс — персонажи из романа Диккенса «Домби и сын».

22

К стр. 80.

«Духовная „Джарндиса“» — тяжба между наследниками Джарндиса составляет одну из сюжетных линий «Холодного дома».

23

К стр. 82.

Партия физической силы — левое крыло чартистского движения в Англии 30–40-х гг., стремившееся утвердить Хартию революционным путем; во главе его стоял Фергюс О’Коннор (1794–1855), редактор «Северной Звезды» — центрального органа чартистов.

24

К стр. 83.

...Храбрый генерал Конвей — Конвей, Генри Сеймур (1721–1795) — политический деятель, позднее фельдмаршал; в 1765 и 1782 гг. занимал министерские посты.

25

К стр. 83.

Тэлфорд, Томас Нун (1795–1854) — видный судебный и общественный деятель, литератор и критик. В 1835–1841 гг. был депутатом парламента от Рединга. В 1837 г. он внес законопроект об авторском праве, который был принят парламентом в 1842 г. (см. комм. к стр. 173 о международном авторском праве).

26

К стр. 87.

...Мешок с шерстью — имеется в виду подушка, набитая шерстью, на которой в английском парламенте сидит лорд-канцлер — председатель Палаты лордов. Подушка символизировала благосостояние средневековой Англии, интенсивно занимавшейся разведением овец в интересах промышленных мануфактур.

27

К стр. 87.

Блейк, Джон (1783–1855) — редактор газеты «Морнинг Кроникл» в те годы, когда в ней сотрудничал Диккенс.

28

К стр. 87.

...дореформенный парламент — то есть парламент до избирательной реформы 1832 г., которая обеспечила новым промышленным центрам страны представительство в парламенте за счет «гнилых местечек».

29

К стр. 89.

Эйнсуорт, Гаррисон (1805–1882) — английский писатель, чьи романы о романтических преступниках (напр., «Руквуд») пользовались большим успехом в 30–40-х гг. XIX в.

30

К стр. 92.

Чесни-Уолд — Линкольнширское поместье сэра Лестера Дедлока, одного из персонажей романа «Холодный дом».

31

К стр. 101.

День Субботний — в странах английского языка так называется воскресенье. В этот день, согласно пуританским обычаям, запрещаются любого рода развлечения и даже путешествия.

32

К стр. 101.

Моррис, Уильям (1834–1896) — английский писатель-социалист, искусствовед и художник, мечтавший возродить искусство и народные обычаи средневековья, автор утопического романа «Вести ниоткуда».

33

К стр. 101.

Майское дерево — так в Англии с давних времен называют украшенный цветами и лентами шест, вокруг которого пляшут в праздник весны (1 мая).

34

К стр. 103.

...правильная драма — этим термином обозначались все драматургические произведения, не относящиеся к «малым жанрам», то есть фарсу, «балладной опере» и т. п.

35

К стр. 103.

...энтузиасты могли играть... лорда-мэра... за полкроны — во времена Диккенса актеры-любители должны были платить администрации театра за право выступать на сцене.

36

К стр. 103.

...совсем особенный мир, вроде мира нынешних тинэйджеров — здесь имеется в виду неприятие значительной частью молодежи современного Запада общепризнанных норм морали. Тинэйджеры — подростки и молодые люди до двадцати лет.

37

К стр. 103.

Граф д 'Орсэй, Альфред Гийом Габриэль (1801–1852) — француз, законодатель лондонских мод в начале XIX в., интимный друг леди Блессингтон (см. комм. к стр. 138), увлекавшийся литературой и искусством и водивший дружбу со всеми тогдашними знаменитостями.

38

К стр. 104.

«Горбун» Шеридана Ноулса — драма английского актера и драматурга Джеймса Шеридана Ноулса (1784–1862), эпигона романтизма. «Горбун» был написан в 1832 г.

39

К стр. 104.

Джонсон, Эдгар (р. 1901) — современный американский литературовед, автор ряда исследований о творчестве Диккенса («Оливер Твист», 1957, «Повесть о двух городах», 1958, «Дэвид Копперфилд», 1962, «Диккенс-чтец», 1962). Особой известностью пользуется его книга «Чарльз Диккенс, его трагедия и торжество» (1962).

40

К стр. 117.

Эдинбургский фестиваль — Эдинбург издавна был крупным культурным центром. Теперешний Эдинбургский фестиваль театра и музыки проводится как ежегодное международное мероприятие с 1947 г. Мысль об организации Эдинбургского фестиваля в современной его форме принадлежит Рудольфу Бингу, руководителю Метрополитен-опера в

Нью-Йорке.

41

К стр. 122.

Клуб Гаррика — лондонский литературный и театральный клуб, знаменитый своим собранием картин на театральные сюжеты. Основан в 1831 г. и существует по сей день.

42

К стр. 126.

Мистер Путер — персонаж из повести Джорджа и Уидона Гроссмитов «Дневник заурядного человека» (1892).

43

К стр. 132.

Лотарио — изящный соблазнитель из пьесы «Прекрасная грешница» Николаса Реу (1673–1718).

44

К стр. 137.

Маркус, Стивен — современный английский литературовед и критик, автор книги «Диккенс — от Пиквика до Домби» (1965).

45

К стр. 138.

Холланд, Августа Мэри (1802–1866) — дочь известного, литератора, проповедника и одного из редакторов ежемесячника «Эдинбургское обозрение» Сиднея Смита (1771–1845). В ее салоне бывал Диккенс в 1838 г.

46

К стр. 138.

Блессингтон, Маргарет — графиня (1789–1849) — хозяйка светского салона, автор «Разговоров с лордом Байроном» (1834), путевых заметой о Франции и Италии и многих второсортных романов.

47

К стр. 138.

Джеффри, Френсис (1773–1850) — шотландский судья и литературный критик, основатель и редактор журнала «Эдинбургское обозрение».

48

К стр. 138.

Бердет-Кутс, Анджела Джорджина (1814–1906) — баронесса, в благотворительных мероприятиях которой принимал участие Диккенс.

49

К стр. 138.

Милль, Джон Стюарт (1806–1873) — английский буржуазный философ, логик и экономист, один из видных представителей позитивизма.

50

К стр. 138.

Арнольд, Мэтью (1822–1888) — английский поэт, публицист и теоретик литературы, автор поэтического сборника «Заблудившийся бражник» (1849), эссе «Культура и анархия» (1869) и других.

51

К стр. 138.

Ньюмен, Джон Генри (1801–1890) — английский теолог и церковный деятель, руководитель «оксфордского движения», противопоставлявшего буржуазному практицизму «духовность», пышную обрядность католической церкви и бо́льшую свободу религиозной мысли. Издаваемые «оксфордским движением» с 1833 г. «Рассуждения для нынешних времен» (по-английски Tracts) и породили «трэктерианизм» — движение с сильной католической окраской. Ньюмен оказал большое влияние на английскую художественную и поэтическую школу «прерафаэлитов».

52

К стр. 144.

«Ньюгетский роман» жанр популярных в Англии 30–40-х гг. романов о преступниках. Наиболее типичным представителем этого направления был Эдвард Булвер-Литтон (1803–1873), автор романов «Поль Клиффорд» (1830) и «Юджин Арам» (1832).

53

К стр. 146.

…изображение Одинокого Тома… — «Одинокий Том» — вымышленная улица Лондона в романе «Холодный дом», на которой обитают бедняки.

54

К стр. 149.

«Легенды Инголдсби» — под псевдонимом Томаса Инголдсби священник Ричард Гаррис Бархем (1788–1845) выпускал в 1837–1840 гг. сборники юмористических рассказов, народных преданий и сказок.

55

К стр. 151.

Гретна-Грин — деревня на территории шотландского графства Дамфрис близ английской границы, где можно было зарегистрировать брак без церковных и юридических формальностей.

56

К стр. 152.

Фильмы об Энди Харди — шаловливом подростке, герое большой серии американских фильмов, основная часть которых была поставлена в 30-х годах Джорджем Сейтцем. Роль Энди Харди исполнял Микки Руди; его постоянной партнершей была Джуди Гарленд.

57

К стр. 153.

Дик Виттингтон — герой популярной народной легенды, повествующей о том, как ученик лондонского торговца мануфактурой стал со временем лордом-мэром Лондона. Исторической основой легенды является биография действительного Ричарда Виттингтона, трижды избиравшегося лордом-мэром (в 1397, 1406 и 1419 гг.).

58

К стр. 154.

Принц Альберт (1819–1861) — принц-консорт, муж королевы Виктории (1819–1901), правившей Англией с 1837 по 1901 г.

59

К стр. 155.

Уилки, Дэвид (1785–1841) — шотландский живописец и офортист, член Королевской Академии художеств и с 1830 г. придворный художник. Его картины на бытовые сюжеты исполнены добродушного юмора (напр., «Деревенские политики», 1806, «Деревенский праздник», 1819 и др.).

60

К стр. 158.

Эдвардианский читатель — т. е. читатель начала XX века, времени правления короля Эдуарда VII (1901–1910). Следующее поколение читателей и писателей — «георгианцы» (Георг V, 1910–1936), однако для Диккенса (и в данном случае для Уилсона) «георгианским» был XVIII в. и начало XIX, когда на престоле последовательно сменили друг друга четыре Георга.

61

К стр. 158.

«Союз протестантов» — антикатолическая организация, состоявшая из ярых протестантов, не желавших допустить уравнения «папистов» (приверженцев римско-католической церкви) в правах с последователями официального англиканского вероисповедания.

62

К стр. 158.

...была разрушена Ньюгетская тюрьма — Ньюгет — центральная уголовная тюрьма

в Лондоне. После подавления «мятежа лорда Гордона» была восстановлена. В 1800 г. закрыта, а в 1904 г. снесена. В эпоху Диккенса у ворот Ньюгетской тюрьмы совершались публичные казни, против чего писатель неоднократно протестовал.

63

К стр. 159.

...компрометирует разум — контекст напоминает, что «Разум» («Reason») — основополагающая философско-этическая категория европейского Просвещения.

64

К стр. 160.

...в «Бесах» Достоевского — роман писался в годы чартизма, и противоречивое отношение Диккенса к этому массовому выступлению английского пролетариата не могло не отозваться в оценке «Союза подмастерьев»: эти союзы предшествовали рабочим организациям начала XIX в., составившим ядро чартистского движения. Вынужденные преследованиями властей вести тайное существование, «Союзы подмастерьев» усвоили некоторые элементы масонского ритуала.

65

К стр. 162.

...воспитанный медведицей — герой средневекового французского романа «История Валентина и Орсона» Орсон был похищен и вырос среди зверей. Валентин, воспитанный при королевском дворе, лишь много лет спустя находит брата и возвращает его в лоно цивилизации. В Англии сюжет известен с середины XVI в., Диккенс отозвался на него статьей «Благородный дикарь», написанной им в 1853 г. для «Домашнего чтения».

66

К стр. 166.

...разительно переменилось — достаточно сказать, что в клуб «Атенеум» с очень строгим уставом Диккенс прошел 26-ти лет.

67

К стр. 167.

...так долго мечтал — В. Скотт умер сразу по возвращении из Италии, 21 сентября 1832 года. После банкротства связанной с ним фирмы (1825) писатель обязался полностью погасить свою задолженность и напряженным трудом последних лет окончательно подорвал здоровье.

68

К стр. 168.

...неблагоприятные впечатления — «Домашние нравы американцев» (1832) Френсис Троллоп (1780–1863), матери писателя Энтони Троллопа; «Американский дневник» (1839) Фредерика Марриета («капитана Марриета», 1792–1848); «Американское общество» (1837) и «Итоги путешествия на Запад» (1838) Г. Мартино (1802–1876) содержали немало горьких истин о Новом Свете.

69

К стр. 169.

...с людьми и нравами чужой страны — см. стр. 198.

70

К стр. 170.

...человек «фронтира» — иначе — человек «границы», т. е. постоянно смещавшейся на Запад полосы цивилизации.

71

К стр. 171.

...у себя в Англии — трансцендентализм — литературно-философское движение, зародившееся в Бостоне и 40-е годы XIX в. Его признанный глава — писатель и философ Р.-У. Эмерсон. Восприняв идеи европейского романтизма (С. Кольридж, Т. Карлейль, в свою очередь воспитавшиеся на немецкой идеалистической философии), представители трансцендентальной философии выступали с критикой буржуазной цивилизации, призывая к духовной свободе, самосовершенствованию, резко отрицательно относились к рабовладению на Юге. И движению, и его представителям (Г. Торо, У.-Э. Чаннинг) Диккенс открыто симпатизировал, с Карлейлем был связан дружбой; язвительная иронии писателя в цитируемом отрывке направлена против попутчиков «модной» философии.

72

К стр. 171.

...авансировавшие саму поездку — по соглашению с издателями Диккенс в счет будущего романа и путевых впечатлений договорился о ежемесячном пособии на весь срок своего путешествия.

73

К стр. 172.

...унитарианского священника — У.-Г. Чаннинг (1810–1884) — американский священник-унитарианец, близкий к трансценденталистам и фурьеристам. Унитарианская церковь — разновидность протестантских церквей США, отказавшаяся от жестокого догматизма ортодоксального пуританства.

74

К стр. 172.

Только Лафайет — герой Войны за независимость 1775–1783. Лафайет посетил Америку в 1824 г. как «гость нации».

75

К стр. 173.

...Гарвардский (осн. 1638) и *Йельский* (осн. 1701) — старейшие американские университеты.

76

К стр. 173.

...выступление Диккенса о международном авторском праве — Международное авторское право было учреждено Бернской конвенцией 1885 года, затем, с уточнениями и поправками, подтверждалось Берлинской (1908) и Римской (1928) конвенциями. Ни одной из них США не подписали. Авторские взаимоотношения между Великобританией и США до сих пор четко не обусловлены.

77

К стр. 175.

...из сказки братьев Гримм — коза из сказки «Столик, накройся, золотой осел и дубинка из мешка» — существо капризное и коварное.

78

К стр. 176.

...как исправительные меры — этой проблеме специально посвящена статья Диккенса в «Домашнем чтении» — «Узники-баловни» (1850).

79

К стр. 176.

...настоящие Крайтоны по разносторонности своих дарований — Джеймс Крайтон (1560–1585) — шотландский лингвист, владевший двенадцатью языками, одаренный математик, знаток теологии и философии. В Англии его имя сделалось нарицательным (The admirable Crichton).

80

К стр. 178.

...«радикального империализма» — иными словами, колониальной экспансии.

81

К стр. 188.

...художника из «Панча» — поныне существующий иллюстрированный еженедельник. Основан в 1841 году, поначалу отличался весьма радикальным направлением. Для «мещанина во фраке» отмечал А. И. Герцен, «Панч» был «портретной галереей и лобным местом». Впоследствии спустился до уровня беззлобного развлекательства. Из друзей Диккенса, помимо Лича, в нем сотрудничали Джеролд, Леман.

82

К стр. 189.

«Рецепты доктора Мэриголда» — над произведениями этого жанра, печатавшимися в «Домашнем чтении» и «Круглом годе» без подписи автора, Диккенс работал с соавторами (чаще всего с Уилки Коллинзом, 1824–1889). Так, в «Меблированных комнатах…» Диккенсу принадлежат только первые две главы, в «Рецептах…» — главы 1, 6 и 8.

83

К стр. 189.

...в роли политического сатирика — именно с политической точки зрения «Колокола» были высоко оценены чартистской «Северной Звездой» (рецензия в последнем выпуске за 1845 год).

84

К стр. 191.

...обратился Лесаж — «Хромой бес» (1707) — плутовской роман французского писателя А.-Р. Лесажа (1668–1744). Благодарный за освобождение из сосуда, демон Асмодей срывает крыши домов, показывая герою жизнь различных людей, застигнутых врасплох. Мысль, заключенная в этом сюжете, сделала роман Лесажа чрезвычайно популярным в Англии XVIII века, в эпоху Просвещения, давшую жанр «обозрений». Помимо переводов, существовали оригинальные английские переработки и продолжения романа.

85

К стр. 193.

...путаница в титулах — например, слово *сэр* — просто форма вежливого обращения, но если оно употребляется с именем, то это значит, что собеседник посвящен в рыцарское достоинство. *Эсквайр* к XIX в., утратившее значение «оруженосец» при рыцаре и просто тешившее самолюбие любого зажиточного буржуа; наконец, *милорд* — обращение к аристократу. Для простых французов и итальянцев «милорд» был всякий богатый англичанин-путешественник.

86

К стр. 196.

...бальзаковскую атмосферу — автор сравнивает с рождественской повестью Диккенса «Одержимый» (1848) роман О. Бальзака «Шагреневая кожа». В обоих произведениях сюжет обусловлен сделкой с призраком, злым гением.

87

К стр. 197.

Помпея и Геркуланум — древнеримские города у подножия Везувия, разрушенные и засыпанные лавой во время извержения 79 г. н. э.

88

К стр. 199.

...во главе с Дизраэли — Б. Дизраэли (1804–1881) — граф Биконсфилд, — известный английский писатель и политический деятель, премьер-министр в 1868 и 1874–1880 гг., тори. «Молодая Англия» — группа молодых консерваторов, выступавшая с демагогическим лозунгом «обновления» и возврата к феодальным формам общественных отношений во имя «общего блага».

89

К стр. 200.

...выбор был совсем не плох — в книге «О поклонении герою» (1841) Карлейль изложил популярные у либеральной буржуазии идеи о диктате сильной личности в истории.

90

К стр. 202.

...до Рафаэля — «Братство прерафаэлитов» было основано в 1848 г. Выступая против засилья академической условности и плоского подражательства, «прерафаэлиты» стремились приблизить искусство к жизни, поднять его моральный авторитет, взяв образцом творчество итальянских художников раннего Возрождения.

91

К стр. 203.

...драматургов «якобитов» — драматурги первого десятилетия XVII в., творившие при Якове I (1603–1625). Предшествовавшее им поколение (и прежде всего Шекспир) — «елизаветинцы».

92

К стр. 203.

...с острова Уайт — остров у южного побережья Англии, известный курорт.

93

К стр. 204.

«Хрустальный дворец» — грандиозное здание Всемирной выставки промышленного прогресса, открытой 1 мая 1851 г. в лондонском Гайд-Парке. «Дворец» был новаторской по своему времени постройкой из стекла, на железном каркасе.

94

К стр. 204.

«Картины Италии» — в газетном варианте назывались «Письма путешественника с дороги» и были подписаны старым псевдонимом Диккенса — Боз.

95

К стр. 209.

Миссис Гранди — персонаж мелодрамы Т. Мортона (1764–1838) «Бог в помощь» (1798), подобно миссис Гаррис из «Мартина Чеззлвита», ни разу не появляется на сцене. В сознании англичан миссис Гранди закрепилась как олицетворение буржуазной респектабельности и расхожей морали.

96

К стр. 211.

...колен иудиных — Нагорная проповедь Иисуса Христа содержит ясное изложение принципов христианского вероучения и христианской морали. Религиозное же образование

Роба Точильщика состоит в тупом затверживании длиннейших генеалогий ветхозаветных праотцев.

97

К стр. 214.

...ни единого умного слова — сам Достоевский высоко ценил эту способность Диккенса и, например, по поводу Пиквика замечал: «Пиквик… смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному — а стало быть, является симпатия и в читателе».

98

К стр. 217.

...с громадным успехом — в журнальном варианте название романа было интригующе стилизовано под биографические хроники XVIII века: «Жизнь, приключения, испытания и наблюдения Дэвида Копперфилда из Грачевника в Бландерстоне, написанные им самим и никогда, ни в каком случае не предназначавшиеся для печати».

99

К стр. 217.

...о приюте «Урания» — Урания — одно из наименований Афродиты, означающее: чистая, возвышенная, «небесная» любовь.

100

К стр. 219.

...голова Карла Первого — поскольку для Ричарда Бебли («мистера Дика») из «Дэвида Копперфилда» казнь Карла I суть «аллегория» его собственных несчастий, то, возможно, Уилсон намекает здесь на растущее чувство неудовлетворенности Диккенса своей семейной жизнью, но аллюзия может быть понята и просто как «навязчивая идея».

101

К стр. 220.

...на творчество Достоевского несомненно — Влияние Диккенса на Достоевского прослеживается в общей тематике их произведений, в стремлении к занимательному сюжету, в выборе излюбленных героев — обиженных судьбою, униженных людей и т. д.; в романах Достоевского есть следы и непосредственного воздействия творчества Диккенса («Неточна Незванова», «Униженные и оскорбленные»), У Диккенса, как и у Стерна, отмечает М. М. Бахтин, Достоевский находил «сочетание карнавализации с сентиментальным восприятием жизни».

102

К стр. 220.

...жизнь есть подвиг — строка из стихотворения Г.-У. Лонгфелло (1807–1882) «Псалом жизни» в пер. И. А. Бунина.

103

К стр. 224.

...духовный союз Джорджа Льюиса и Джордж Элиот — в 1854 г. Джордж Элиот (Мэри Энн Эванс, 1819–1880) — вступила в гражданский брак с философом-позитивистом Дж. Г. Льюисом (1817–1878).

104

К стр. 225.

...исторгать слезы жалости — о популярности журнала Диккенса свидетельствует тираж «Домашнего чтения» — 100 000 экземпляров.

105

К стр. 230.

...школы для неимущих — (их называли также «школами для нищих», «школами для оборванцев») — существовали за счет благотворительности и, конечно, были каплей в море для страны, где в 30-е гг. треть взрослых мужчин и две трети женщин были неграмотны.

106

К стр. 231.

...ужаснул Диккенса — благодаря настойчивости Т.-С. Смита (1788–1861) детский труд на шахтах вскоре был запрещен.

107

К стр. 232.

...конституционным образом — избирательное право было предоставлено лишь домовладельцам либо квартиронанимателям, платившим не менее 10 фунтов арендной платы в год.

108

К стр. 235.

...никоим образом не жаловали — в качестве примера можно назвать очень авторитетного в начале XX в. литературоведа либерального толка Дж. Сэнтсбери (1845–1933), отрицавшего художественную ценность таких остросоциальных романов Диккенса, как «Холодный дом» и «Тяжелые времена».

109

К стр. 237.

...упорствующий в своих заблуждениях сэр Лестер Дедлок — Дедлок («dead-lock») значит «застой», «тупик». Как и в большинстве случаев, имя диккенсовского героя есть одновременно средство его характеристики.

110

К стр. 240.

...травли и преследований — вероятно, не лишено основания мнение многих

критиков-диккенсоведов, что новым композиционным приемом (ведение рассказа от имени разных лиц) он был обязан технике детективного романа, в жанре которого так успешно подвизался его молодой друг Уилки Коллинз. В романе XX в. смена планов — уже не новинка (Д. Джойс., У. Фолкнер).

111

К стр. 241.

...на всех трех чтениях ...присутствовали его жена и свояченица — первое публичное чтение состоялось в бирмингемской городской ратуше 27 декабря 1853 г.; Диккенс читал «Рождественскую песнь».

112

К стр. 242.

...принцип ***laissez-faire*** — принцип «невмешательства» провозглашался так называемой «манчестерской школой» в политической экономии, выступавшей под лозунгом «свободы торговли» и «свободы частного предпринимательства». Боролась против всяких попыток «фабричного» (рабочего) законодательства; в 60-е гг. общественное мнение все громче и активнее требует законодательного упорядочения между трудом и капиталом.

113

К стр. 242.

...статистическую единицу — узко-личный расчет как основной стимул человеческой деятельности и практицизм — естественное следствие «теории пользы» (утилитаризма) английского буржуазного экономиста Джереми Бентала (1748–1832) и последователей его школы.

114

К стр. 243.

...отдал бы предпочтение Престону — выгодное впечатление от сознательности и организованности рабочего митинга составилось у писателя по контрасту с поведением оппозиции в палате общин: в случае неодобрения того или иного решения члены оппозиции устраивали беспорядки.

115

К стр. 243.

...Рабочего Парламента — в 1852–1853 гг., в обстановке надвигавшегося промышленного кризиса и роста стачечного движения наиболее передовой в классовом отношении манчестерский пролетариат развернул агитацию за создание «Рабочего парламента». Инициатором этого движения, ставившего целью создание пролетарской партии, был видный деятель чартистского движения, поэт Э.-Ч. Джонс (1819–1869).

116

К стр. 251.

...романтического пиетета перед простой жизнью — «Поль и Виргиния» — идиллический роман французского писателя Бернардена де Сен-Пьера (1737–1814).

117

К стр. 253.

...например, Милле — это уже Милле, расставшийся (и довольно скоро) со своим «прерафаэлитским» прошлым. Став модным живописцем в академическом духе, Милле удостоился звания баронета, был президентом Королевской Академии. Ему принадлежит рисунок Диккенса на смертном одре.

118

К стр. 254.

...цивильный лист — по цивильному листу Парламент выплачивает стипендии и пособия, по традиции именуемые «королевскими».

119

К стр. 257.

...в своей почти безукоризненной книге — столь высокая (хотя и с несущественной оговоркой) оценка книги Форстера представляется не вполне оправданной. Исследователи давно отметили произвольное, тенденциозное обращение Форстера с письмами Диккенса. В первую очередь это касается писем, содержавших подробности его семейной драмы. Этих писем вообще осталось очень мало: многие были сожжены по завещанию Форстера и Джорджины Хогарт, растеряли письма отца и сыновья Диккенса.

120

К стр. 264.

...тон приписки — в этой приписке, в частности, говорилось: «Я не только разрешаю, но даже прошу Вас показывать прилагаемое письмо и тем, кто относится ко мне доброжелательно, и тем, кто, будучи введен в заблуждение, станет судить меня несправедливо».

121

К стр. 264.

...в следующем десятилетии — первый «соратник», несомненно, мисс Кутс, второй — Теккерей, с которым Диккенс примирится в 1863 г., незадолго до смерти автора «Ярмарки тщеславия». «Прохладные отношения» с мисс Кутс лишили Диккенса возможности так же широко, как прежде, заниматься благотворительной деятельностью; зато у него освободились время и силы для публичных чтений.

122

К стр. 265.

...где Фальстаф занимался грабежом — эпизод из хроники Шекспира «Генрих IV», часть I (акт. 1, сц. 2).

123

К стр. 269.

...Гармония домашнего очага — эти слова Диккенс заимствовал у Шекспира — «Король Генрих IV», ч. III, действие IV, явл. 6.

124

К стр. 269.

...пользовался огромным успехом — тираж «Круглого года» достиг 300 000 экземпляров.

125

К стр. 270.

...в роли Сиднея Картона — авторы инсценировки (1890) — Ф. Уиллс и Ф. Лэнгбридж; впервые была поставлена в Лондоне в 1899 году.

126

К стр. 270.

...за счастье других людей — в предисловии к «Повести» Диккенс признается, что идея книги возникла у него, когда он играл роль Ричарда Уордура в пьесе У. Коллинза «Замерзшая пучина». Безответно влюбленный Уордур жертвует собой ради счастья девушки и приговоренного к гильотине соперника.

127

К стр. 276.

...в окончательном варианте — по свидетельству Форстера, Диккенс не хотел венчать роман счастливой концовкой — она противоречила прежним отношениям Пипа и Эстеллы. Однако Литтон убедил его поженить героев. Скорее всего Диккенс согласился с Литтоном потому, что и сам давно принимал «счастливые концы» своих вещей как привычную литературную условность, не опровергавшую горчайших истин, высказанных в его книгах.

128

К стр. 278.

...Плорн — прозвище седьмого сына Диккенса — Эдварда.

129

К стр. 285.

...«Желтая книга» — иллюстрированный ежеквартальный журнал, выходивший в 1894–1897 гг.; собрал вокруг себя видных представителей английского символизма. Ведущим художником в нем был Обри Бёрдсли (1872–1898), «теоретиком» — писатель и художественный критик У. Пейтер (1839). Эстетский бунт против прозаической действительности характеризовал и ранние произведения О. Уайльда, напечатанные в «Желтой книге».

130

К стр. 287.

...Эдмунду Уилсону и Хэмфри Хаусу — Эдмунд Уилсон (1895–1972) — американский литературовед и писатель. Его работы выполнены в духе культурно-исторической традиции и отдают щедрую дань биографизму с психоаналитическим уклоном. Х. Хаус — один из самых авторитетных английских диккенсоведов, инициатор последнего издания Полной переписки Диккенса.

131

К стр. 288.

...«Воскресенье в трех его аспектах» — самый ранний памфлет Диккенса — «„Воскресенье в трех его аспектах“: как оно есть, каким его хочет сделать законопроект и каким оно может стать» (1836). В нем молодой писатель ратует за здоровый, воскресный отдых для простого народа, высмеивает традиционное официальное ханжество.

132

К стр. 288.

...случайно выпавший из жизни Диккенса — справедливости ради уточним, что Х.-К. Браун не «случайно выпал из жизни Диккенса», а ушел из нее довольно драматически — в журнал «Раз в неделю», основанный бывшими издателями Диккенса Бредбери и Эвансом.

133

К стр. 292.

...последнее триумфальное выступление — общее число публичных чтений Диккенса — 423.

134

К стр. 293.

...свою жизнь богатый отшельник — рассказ о нем напечатан в декабре 1861 г.; написан в соавторстве с другими сотрудниками «Круглого года», Диккенсу принадлежат главы I, V и VII.

135

К стр. 295.

...никогда, никогда! — …«никогда, никогда, никогда англичанин не будет рабом!» — слова из патриотической песни «Правь, Британия, правь, Британия, владычица морей!» Ее автор — поэт Дж. Томсон (1700–1748); музыку написал Т.-А. Арн (1710–1778). Считается неофициальным гимном Великобритании (официальный — «Боже, храни короля (королеву)»).